MARIA TOMA DAMȘA

DESCRIERI ȘI PORTRETE CELEBRE







MARIA TOMA-DAMŞA

DESCRIERI ŞI PORTRETE CELEBRE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

(ESEURI)

Cuvânt înainte

Pierre de Boisdeffre afirma, în 1969, că „se află, în răsăritul Europei, o ţară armonioasă, o sferă de munţi şi de şesuri cu frontiere naturale […], o naţiune civilizată de aproape două mii de ani, latinizată şi romanizată înainte de a fi fost creştinizată, care, prin înaltul ei nivel de cultură, prin simţul ei de libertate, aminteşte imediat de Franţa; această ţară este România […], o insulă latină, o punte între Orient şi Occident”.

Şi mai spunea acest prieten al României că „Româna este o limbă latină propice lirismului şi de o sonoritate savuroasă”, că „meritul românilor este cu atât mai mare cu cât au făcut din limba lor instrumentul unei literaturi universale […] încă din 1714”, când Dimitrie Cantemir a fost chemat la Academia din Berlin.

„Limba propice lirismului” o dezvăluie cartea doamnei Maria Toma-Damşa, intitulată sugestiv *Descrieri şi portrete celebre*.

Axată pe o amplă bibliografie, trecută prin filtrul gândirii proprii, autoarea fundamentează teoretic cele două concepte, cu ramificaţiile acestora (descrieri în proză: descrierea şi tabloul; descrieri în versuri – o varietate de pasteluri; portretul în proză şi portretul în versuri, pamfletul etc.)

Perioada din literatura română, sondată pentru ilustrarea celor două categorii de opere literare, se întinde de la Miron Costin, cu celebra „invazie a lăcustelor”, până la Marin Sorescu-poetul şi de la celebrul portret al lui Ştefan cel Mare al cronicarului Grigore Ureche până la *Oltul* lui O.Goga.

Întâlnim, în această carte, consideraţii de ordin teoretic, dar şi referiri concrete la cele mai variate faţete ale descrierii şi portretului la modul general şi pertinente comentarii ale descrierilor citate, pasteluri sau portrete.

Astfel, descrierea în proză *Ardealul* de N. Bălcescu este considerată nu numai lirică, ci şi cu aspect de sinteză, încât elementele de formă recreează fiorul generat de frumuseţile peisajului. Se insistă asupra descrierii panoramice din prima parte, pentru ca cea de a doua să fie plasată sub pecetea cuvântului „binecuvântată”, autoarea susţinând ideea de superlativ a descrierii. Concluzia rotunjeşte imaginea acestui vast basorelief, adâncind sentimentele de surprinzătoare prospeţime şi de o justificată dragoste de ţară: „Astfel este ţara Ardealului!”

În *Taine,* de Mihail Sadoveanu, se insistă asupra farmecului naturii şi asupra misterului inconfundabil al Deltei, nedezminţind opinia lui Tudor Vianu, că pentru marele scriitor, „natura este o cutie de rezonanţă”. Nici pastelurile nu au fost neglijate, făcându-se necesara deosebire faţă de descrieri şi tablouri în proză.

Dintre portretele considerate celebre, sunt evidenţiate atât cele în proză, printre care se remarcă elogiul pe care Antim Ivireanul îl aduce Fecioarei Maria într-un celebru portret liric, comparată cu soarele, cu luna, cu aurora, cu izvorul, chiparosul, crinul şi norul, rămânând „o icoană însufleţită a frumuseţilor celor cereşti".

O suită de portrete ale marelui Eminescu descind din volumul *Ei l-au cunoscut pe Eminescu* ce are ca autori pe Teodor Stefanelli - coleg la Cernăuţi, R.I. Sbiera - profesorul lui, Iacob Onea, I.L. Caragiale, Ioan Slavici, Xenopol, Titu Maiorescu, Mitte Kremnitz, Mozes Gaster, Grigore Tancescu, Al. Vlahuţă, N. Petraşcu şi Tudor Arghezi.

Majoritatea surprind în fiinţa eminesciană vioiciunea, surâsul, bunătatea, robusteţea, privirea senină, inteligenţa distinsă, genialitatea, apetitul pentru cultură, „vrând să înghită toată ştiinţa din lume", figura clasică, „aerul unui sfânt", trăind „mai mult cu sufletul", comparând geniul lui cu oceanul, „om al timpului", trăind „în alte sfere", „român pasionat". Frumuseţea limbii sale dă cuvintelor „o vibrare particulară", lăsând în urmă „o comoară de cântări". Arghezi-poetul, copil, l-a văzut ca fiind „impetuos", iar mai târziu afirmă că „numai graiul coardelor ar putea să povestească pe harfă şi să legene din depărtări delicata lui însinguratecă slavă".

Sunt comentate portretele în proză din operele lui Bălcescu, Eminescu, Vlahuţă, Rebreanu, Delavrancea precum şi o suită de portrete realizate de N. Iorga în *Oameni cari au fost* şi *O viaţă de om* sau al baronului von Killinger din pamfletul lui Arghezi, *Baroane* –supus unei minuţioase analize.

Portretele în versuri sunt ilustrate cu fragmente din baladele populare *Mioriţa* (portretul ciobănaşului), *Monastirea Argeşului* (portretele lui Manole şi al Anei), *Toma Alimoş*, *Jianul*, *Constantin Brâncoveanu* sau din *Doine populare*.

Din literatura cultă au fost spicuite portrete din operele lui V. Alecsandri (Dan, căpitan de plai), Eminescu, (*Epigonii*, *Floare albastră*, *Luceafărul, Scrisoarea I, Călin, file din poveste, Scrisoarea III)*, G. Coşbuc (*Paşa Hassan, Nunta Zamfirei, Moartea lui Fulger, La oglindă, Duşmancele)*, O. Goga (*Dăscăliţa, Plugarii, Apostolul, Oltul*). Toate portretele în versuri sunt analizate din perspectiva pe care o cere această specie literară : impresia autorului într-o perspectivă unică, originală; aspectul static; trăsăturile fizice, morale şi intelectuale, diversitatea mijloacelor artistice.

Cartea incită la lectură atentă.

Prof.drd. Iolanda Iacob

Descrieri şi portrete celebre

I. Descrieri în proză

În ansamblul literaturii, opera lirică (în versuri sau în proză), veritabil act de cultură prin descendenţa şi prin semnificaţia câştigate, foloseşte destinul cuvântului, simbol esenţial al comunicării, nu numai ca semn al poeziei, ci şi al prozei lirice (descrieri, portrete, fiziologii, pamflete). De aceea putem „să […] ajungem la o realitate mai autentică şi chiar mai reală", cum spunea Marcel Raymond.

Opusă epicii, lirica are drept conţinut subiectivitatea, sufletul agitat de sentimente, lumea lui interioară, „când un «eu» resimte o stare şi şi-o exprimă[1]), destăinuindu-se cu scopul de a ne emoţiona, de a ne detaşa de cotidian.

Temperamental diferiţi, scriitorii iau faţă de lumea înconjurătoare poziţii variate, înregistrează şi trăiesc impresiile primite dinafară în mod original, conform propriilor înclinaţii personale. De aici, diversificarea mijloacelor de expresie în transfigurarea artistică a peisajului şi, implicit, a figurii umane.

Hegel pretindea că „Intuiţiile şi sentimentele […] să aibă […] un conţinut general-valabil, adică să fie ele însele sentimente şi consideraţii veritabile".[2])

În toate ipostazele, opera lirică ne apare drept cristalizarea originală a unor stări sufleteşti prezente, sporind emotivitatea cititorului.

Fiecare creator conferă o strălucire nouă, o coloratură proprie operei, vizând derularea gândurilor şi a sentimentelor, a stărilor de spirit menite să solicite emoţia receptorului prin intermediul limbajului metaforic, prin măsura talentului individual. Principala modalitate de înnoire a lexicului în literatură o constituie nuanţarea, îmbogăţirea sensului unui cuvânt prin contextul în care apare, încât asociaţiile inedite de cuvinte, „prin iscusită-mbinare" (Horaţiu), să asigure perenitate operei.

În prezenta lucrare vom avea în vedere câteva faţete ale liricii în proză şi în versuri, descrieri şi portrete celebre (descrieri, tablouri, poeme, portrete, fiziologii, pamflete, pasteluri).

Descrierea, ca „procedeu literar opus naraţiunii […] prezintă sugestiv unele particularităţi aparţinând obiectelor, fenomenelor şi personajelor zugrăvite de

---

[1]) W. Kayser, **Opera literară**, Ed. Univers, Bucureşti, 1979, p. 468.
[2]) G.W. Hegel, **Prelegeri de estetică**, II, Ed .A.R.S.R. Bucureşti, 1966, p. 511.

scriitor",[3]) iar ca „operă literară sau fragment dintr-o operă literară, realizată pe baza acestui procedeu [...], tipurile cele mai răspândite de descriere sunt: peisajul, portretul, descrierile de interioare etc."[4])

Se impune o disociere a descrierii comune, nonliterare, componentă a unui text ştiinţific, publicistic, juridic etc., de descrierea dominată de o anume intenţionalitate artistică, descrierea literară. Sunt numeroase operele concepute la origine ca având o finalitate extraliterară, cărora, în actul lecturii, cuvântul le descoperă o receptivitate involuntară. Modelele le inaugurează chiar primele noastre scrieri, religioase sau cronicăreşti, care, deşi rescrise pentru a servi în chip explicit drept literatură beletristică, au fost de multă vreme interpretate şi integrate în acest sens în istoriile literare.

În reportaje descoperim dubla ipostază a descrierii: ca act elementar de comunicare a informaţiei şi ca suită de procedee artistice, tehnici care ţes textul, trădând dorinţa autorului de a-l îmbrăca în formulele durabile ale creaţiei artistice.

Descrierea literară, ca organism complex, operează cu un cumul de figuri cum sunt: enumeraţia, epitetul, comparaţia, metafora, hiperbola sau alegoria şi simbolul. Natura şi calitatea descrierii atârnă de feluriţi factori, unii subtili, cum ar fi talentul scriitorului, alţii mai uşor de sesizat, precum posibilitatea raportării scriitorului la şcoala sau curentul literar în care poate fi încadrată opera respectivă.

Dacă „... crearea de imagini este un act de participare la ceea ce este comun tuturor fiinţelor omeneşlti, o întoarcere la condiţia primordială, când omul era [...] un copil, un visător, scormonind adevărurile dincolo de aparent amăgitoarele sugestii ale imaginaţiei"[5)], descrierea îl ajută pe scriitor să-l câştige afectiv pe cititor, conferindu-i sentimentul veridicităţii şi al participării nemijlocite, al luării de contact direct cu realitatea operei.

În cele mai reuşite descrieri şi tablouri, autorul respectă o anumită perspectivă, ţinând seama de detalii ale spaţiului propriu obiectului sau obiectelor descrise, precum şi de o ordine spaţială. Având drept ţintă efectul produs asupra receptorului, acesta (autorul n.n.) are în vedere toate caracteristicile obiectului descries, relevând pe acelea menite să producă cel mai direct efectul şi ordonând celelalte trăsături de aşa manieră încât să aducă ceva nou la închegarea unicităţii urmărite, pentru a nu scăpa din vedere faptul că prea multe amănunte îl pot împiedica pe lector să-şi formeze o impresie unitară. Numai echilibrând detaliile, spaţiul şi perspectiva din care se realizează, descrierea va fi bine receptată, încântându-l pe cititor.

Dintre tehnicile de compoziţie, descrierea se apropie cel mai mult de pictură. Ca şi pictorul, scriitorul are în vedere o anumită perspectivă şi ţine cont de detalii ale

---

[3]) M. Anghelescu şi colectiv, **Dicţionar de terminologie literară**, Ed. Şt. Bucureşti, 1970, p.195-196.
[4]) Ibidem, p. 103.
[5]) O. Friggieri, **Un dialog intercultural...**, în "Steaua"", nr. 1/1990.

spaţiului propriu obiectului sau obiectelor descrise. Cele mai multe descrieri respectă o anume ordine spaţială, autorul sugerând sau chiar indicând punctual unde se află plasat observatorul peisajului. El are la îndemână mai mult decât culoarea şi perspectiva, înglobând caracteristicile obiectului care se adresează nu numai văzului, ci şi altor simţuri (celui audio sau chiar olfactiv şi tactil).

Prezentarea peisajului sau a obiectelor este dublată de un sugestiv comentariu al detaliilor unite într-un întreg armonios pentru a impresiona, stimulând meditaţia.

Am considerat că prima pagină descriptivă, chiar dacă aparţine cronicarului Miron Costin, poate deschide această carte, date fiind aprecierile marelui George Călinescu: „… este cea mai puternică transfigurare biblică a realităţii […], un măreţ episod dantesc”.[6)]

Cronicarul situează „invazia lăcustelor” în timp: „cu un an înainte de ce s-au rădicat …, hatmanul căzăcesc asupra leşilor […]” şi în spaţiu, pentru ca apoi să recurgă la o gamă variată de procedee artistice, predominând metafora („un nour”, „o furtună”), comparaţia („lăcuste […] oaste”, „stol […] ca albinele”), enumeraţia. Limba şi stilul sunt specifice secolului al XVII-lea, dar conţin şi elemente populare: „un stat de om”, „de la om la om”, „stol după stol” şi arhaisme fonetice („pre, rădica, pănă), pentru a surprinde o atmosferă apocaliptică, de groază.

În <u>Istoria ieroglifică</u>, Dimitrie Cantemir descrie Nilul, comparându-l cu „o tablă de zmaragd”, acoperită „cu tot chipul de flori” şi emanând „o bună şi dulce miroasnă”.

Din <u>Descrierea Moldovei</u>, o pagină antologică, rămâne Ceahlăul, pe care Cantemir în compară cu Olimpul, Pindul sau Peliasul. Vârful muntelui este comparat cu un „turn”, pârâul care uzvorăşte din munţe este personificat: „se năpusteşte cu multă larmă”, iar „statuia” înfăţişând o bătrână cu douăzeci de mioare” pare a fi „lucrată […] de mâna unui artist dibaci” […]

Jocurile sunt considerate „la moldoveni cu totul altfel decât la celelalte neamuri”, autorul împletind imaginile vizuale („roata”) cu cele motorii („joacă”, „întorsături”, „trage”, „se întorc”, „se învârtesc”, „şerpuiri arcuite”).

Dinicu Golescu, în <u>Însemnare a călătoriei mele</u>, se dovedeşte receptiv la civilizaţia Apusului. <u>Descrierea Schönbrunului</u> dă măsura talentului său; el are simţul amănuntului şi înclinaţia spre poezie:

„Acum este un mare lăcaş împărătesc şi cu mulţime odăi împrejurul zidului curţii, unde zic că încape 10.000 oaste […]. Din sus, la marginea acestui havuz, o zidire de piatră […]. Dintru această zidire, drept înainte, încet-încet se face deal destul de nalt, şi tot limpede, făr de copaci, asupra căruia este un foişor mare, şi tot de piatră, şi

6) G. Călinescu, **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982, p.19.

deasupra învălit drept cu lespezi şi cu stâlpi mulţi, frumoşi […] şi cu scări de două părţi; la ale căror începere sunt patru mari postamenturi care au asupră-le 4 statui […]

La dreapta şi la stânga acestui limpede ochi de grădină sunt multe postamenturi cu statuie, tot de deosebiţi oameni din vremea romanilor.

La spatele acestor statui, copaci foarte înalţi, deşi şi tunşi. Acest ochi de grădină curat cu aceste statue la două părţi şi la spatele lor, aceste două înălţate zidiri de copaci la un cap: palatul împărătesc, prin care intră lumea, la celalant cap, pe munte pridvorul, la mijloc havuzul cu celelante felurimi de loze, pricinuiesc privitorului o mare mirare, dar veselă, bucuroasă şi de desfătare […].”

Căderea Rinului îi provoacă emoţii puternice, exprimate gradat;

„Cale de un ceas departe începe a să auzi un zgomot cu o oareşcare duduială, ce să pricinuieşte din răpedea aruncătură a Rinului […]

Printr-aceşti doi munţi curgând gârla Rinului […] să desparte curgerea în trei limbi, tocmai în locul repeziciunii şi căderii, unde […] ia o iuţeală grozavnică şi necrezută […], pricinuieşte acel înfricoşat zgomot, şi jos […], în toată lăţimea o albă spumă ca zăpada umflată şi prin repeziciune aruncată foarte departe. Şi de jos […] să ridică un nor întrupat de acele mărunte stropituri […] stând în veci acel nor în văzduh […]. Şi această priveală […] este de 10 ori mai presus de a o vedea cineva spre sară când lovesc razele soarelui în tot cataractul […], petrecând-o iarăş razele soarelui, face o vedere pe care eu n-am putere de a o descrie…”

Veneţia îl impresionează în contrast cu locuinţele ţăranilor noştri, „odăi în pământ, ce le zic bordeie”, ale căror proprietari fugeau „prin păduri şi prin munţi” de teama celor care le cereau birurile.

Asachi descrie, în nuvela **Petru Rareş**, lacul Brateş: „Ripa răsăriteană a lacului se mărginea cu codrii Tigheciului, spre amiazăzi se deschidea luciul apelor lacului, unde pe câteva arinişuri şi insuleţe tufoase se vedeau colibi pescăreşti, între cari întreţineau comunicaţiunea luntri uşoare ce ca soveice înaripate brăzdau necontenit faţa lacului”.

Într-o descriere amănunţită şi fantastică este zugrăvit, în aceeaşi nuvelă, pescuitul:

„Se vedeau pascari nervoşi cum destindeau de pe luntri reţele masive până-n fundul apei, când alţii, după ce le credeau pline, înotând trăgeau capitele reţelelor spre mal, unde femeile şi copiii […] alergau cu panere spre a culege vânătoarea de peşte […]; chiar şi noaptea […], la lucoarea lunei […] se întreprindea o asemenea vânătoare, şi nu arareori această mesterie pacinică se încheia cu o luptă cruntă…”. Din romanul **Dridri** al lui Vasile Alecsandri desprindem descrierea interiorului modern, despre care acelaşi Călinescu afirma: „Cun un surprinzător simţ de lux, autorul pastelelor chineze face, înaintea lui Macedonski, imnul feericului de interior modern”.[7] Hotelul este comparat cu un „cap-d-operă de arhitectură italiană”, iar

[7] G. Călinescu, **op. cit.**, p.318.

grădina cu „ un adevărat colţ de rai”. Sunt descrise cu măiestrie „camera persană”, „camera pompeiană”, „camera de prânz”, şi „camera de călcat”, o feerie „cu patul regal de abanos, capitonat” cu „brocart vişiniu de Lion”. În oglinzile veneţiene se oglindeau cele patru statui, reprezentând amorul, inocenţa, cochetăria şi voluptatea. Pendula de pe cămin stătea, parcă, de veghe, înveşmântată în argint. Cităm, mai detaliat, descrierea celor trei camere: „Camera persană era îmbrăcată pe pereţi cu stofă citarie de Brusa şi pe parchet cu un covor de Smirna care producea, sub picioare efectul unui gazon molatic […].

Sala de prânz, spaţioasă, bine luminată cu trei ferestre mari, era învălită cu piele nohutie de Cordoba şi conţinea un asortiment frumos de mobile de stejar sculptat […] Iar mai cu seamă camera de culcat înfăţişa o adevărată feerie! Patul de abanos avea forma paturilor regale, purtând un baldachin pe patru coloane, lucrate la strung şi cu o măiestrie perfectă şi fiind capitonat cu brocart vişiniu de Lion. La colţurile acestei camere delicioase se iveau statuete de marmoră de ale celebrului sculptor Pradier, una reprezentând amorul, a doua inocenţa, a treia cochetăria şi a patra voluptatea. Pe pereţi erau aninate oglinzi de Veneţia şi pe cămin strălucea o pendulă de argint încrustată cu lapislazuli”.

Un spectacol neaşteptat surprinde, cu mijloacele artei, Alecsandri în **Balta-Albă**, văzută prin ochii unui francez: „… căruţa poştii şi întâmplările neplăcute ce întâmpină pe drum şi în satul de la Balta-Albă, mă fac a mă întoarce iarăşi la ideea mea ce dintâi şi, în urmare, mă culc cu încredinţarea că mă găsesc într-o ţară sălbatică. Închipuiţi-vă, dar, ce revoluţie s-a făcut în creierii mei, când a doua zi dimineaţa am văzut o mulţime de calesce evropieneşti pline de figuri evropieneşti şi de toalete evropieneşti. Nu puteam crede că eram treaz şi mă socoteam a fi faţă la vreo fantasmagorie […] cu atât mai curioasă că îmi înfăţişa tot soiul de contrasturi necunoscute pe la noi; pălării de Francia cu şlice oreintale; frace cu antereie; toalete parisiane cu costumuri străine şi originale. Mai adăugaţi […] pocnetele şi răcnitele poştaşilor, mişcarea a treizeci de trăsuri ce se întrecea pe câmp, mulţimea cailor înhămaţi […], clopoţei ce suna la gâtul lor şi, în sfârşit, efectul noutăţii acestor lucruri în ochii unui străin…”

În Piaţa, din O călătorie în Africa, scriitorul descrie, cu mijloace artistice sigure, dughenele, „vizuinii strâmte”, negustorii „arămii la faţă şi uscaţi la trup”, comparaţi cu „nişte mumii dezgropate”, rogojinile pe care sunt aruncate grămezi de curmale putrede […], harbuzi necopţi […], smochine […], alone negre ca pământul”, în timp ce „soarele Africii varsă torente de foc”.

Ardealul, de Nicolae Bălcescu, este un izbutit tablou liric din lucrarea Românii supt Mihai-voievod Viteazul, o descriere panoramică, de factură clasică, dând viaţă peisajului prin personificare şi comparaţie, prin „tehnica basoreliefului”, remarcată de Tudor Vianu în Arta prozatorilor români.

Autorul se comunică pe sine, adăugând altor elemente picturale, epitetul simplu sau multiplu, precedând sau urmând substantivul, pentru a-şi revărsa prea plinul sufletesc.

Într-un ton admirativ, specific întregului tablou, Bălcescu face o reuşită analogie: „Ţara Ardealului seamănă a fi un măreţ şi întins palat, capodoperă de arhitectură”, pentru a surprinde unitatea în diversitate peisajul. Aşezând antinomic cele două forme de relief, „pădurile stufoase” şi „câmpii arse şi văruite”, scriitorul pune în antiteză şi fauna specifică fiecăreia: „ursul ce se plimbă în voie […]”, în timp ce „bivolul […] dormitează alene”.

Enunţul „Astfel, miazănoapte şi miazăzi trăiesc într-acest ţinut alături una de alta şi armonizând împreună” are un dublu rol: adună amănuntele risipite până aici într-o imagine globală şi deschide partea a doua a descrierii.

Dacă în prima parte ponderea o deţineau metafora, comparaţia şi epitetul, în continuare domină antiteza între „stejarii, brazii şi fagii trufaşi” şi „ o mare de grâu şi porumb” şi metafora „mare”. Urmează o suită de enumeraţii, atât pentru evocarea naturii terestre („stânci”, „munţi”, „păduri”, „luni”, „livezi”, „văi”, „gârle”, „pâraie”), cât şi a bogăţiilor subsolului („sarea, ferul, plumbul, mercurial, zincul şi […] aurul […].

Ultima enumeraţie se încheie cu o hiperbolă („… aurul, pe care îl vezi strălucind până şi prin noroiul drumurilor”) dezvăluie nemărginita bucurie ce se degajă din întreaga descriere a uneia din cele mai vechi, mai frumoase şi mai bogate provincii româneşti.

Întregul tablou produce puternice impresii preponderent vizuale, în sensibilitatea cititorului, adăugând elemente picturale ca podoabe fireşti, ce concură la armonia întregului, amănuntele având efect de însumare.

Încheierea scurtă: „Astfel este ţara Ardealului!” aşază, prin simplitatea şi concizia ei, o tuşă la imaginea de ansamblu şi produce un contrast vădit cu amploarea descrierii anterioare, făcute într-un limbaj limpede, nuanţat şi viguros, anticipând pe Odobescu, pe Hogaş sau pe Geo Bogza.

Alecu Russo şi-a conceput poemul Cântarea României pe baza personificării: „văduvă de feciorii cei viteji”, „smerită”, „chinuită […] şi sfâşiată”, dar „mai mândră decât toate ţările […]”. Tonul poemului este când avântat şi riguros, când elegiac şi reţinut, într-o succesiune de fraze care-i conferă muzicalitate. Bătrânii le spuneau copiilor: „colo […] unde soarele se vede aşa de frumos […], unde câmpurile sunt strălucite şi păraiele răcoroase […], unde ceriul e dulce, unde pământul e roditor şi giunele sunt albe, […], colo e ţara! […] dragostea întărea ca o zea de oţel..” Stările sufleteşti se împletesc cu imaginea peisajului. El concepe poemul din perspectiva unei adânci şi sacre „adoraţii faţă de patrie, bogată şi frumoasă, dar nefericită”.

Primele versete aduc un elogiu patriei, iar următoarele explică suferinţele şi durerile acesteia, pentru ca în final să lanseze chemarea la „deşteptarea” naţională.

Imaginile senine, luminoase, care o personifică („Verzi sunt dealurile tale, frumoase pădurile şi dumbrăvile […], limpede şi senin cerul tău”) alternează cu imagini tenebroase, fantastice, cu tablouri apocaliptice („…aerul se turbură […], ceriul […] se îmbrobodeşte cu norii întunecoşi […], se aud vaiete…”). În text abundă metaforele, comparaţiile şi personificările („râurile cu brâie pestriţe”, „tu eşti ca o corabie bătută de furtună”).

Tonul general este când avântat, când elegiac şi reţinut, într-o succesiune de fraze care-i asigură poemului muzicalitate. Perioadele, laitmotivele, succesiunile de interogaţii retorice şi răspunsuri exclamative, repetarea obsesivă a lui „şi” biblic, elipsa conferă operei un caracter incantatoriu. Acesta este accentuat de muzicalitatea interioară ce sporeşte puterea de sugestie a imaginilor şi potenţează, ca efect general, vibraţia dramatică a mesajului.

În proza eminesciană fantastică (Făt-Frumos din lacrimă) tabloul are semnificaţie spirituală prin simbolismul acestuia, în timp ce viziunea este însufleţită de un puternic elan. Peisajul personificat este prezentat în mişcare: nourii trec pe cerul albastru, munţii ridică adâncurile, vântul scutură casa, fulgerele („şerpii roşii”) rup poala norilor. Prind viaţă elemetele specifice poetului: „Luna răsărise dintre munţi şi se oglindea într-un lac mare şi limpede ca seninul cerului. În fundul lui se vedea clipind, de limpede ce era, un nisip de aur, iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarand, înconjurat de un crâng de arbori verzi şi stufoşi, se ridica un mândru palat de o marmură ca laptele […]”.

Eroul „trecea prin codri pustii, prin munţi cu fruntea ninsă şi […] vedea, din când în când, câte-o streanţă uriaşă atârnată de cer, ce înconjura cu poalele ei vârful vreunui munte…”

Peisajul lunar din nuvela Sărmanul Dionis este imaginat de fantezia eroului, încât florile cântă, pe cer sunt „doi sori şi trei luni”, valea întinsă era „tăiată de un fluviu măreţ”, iar „oglinzile lucii a valurilor lui răsfrâng în adânc icoanele stelelor”.

Peisajul urmează să fie sacralizat: „Insulele se înălţau în scorburi de tămâie şi cu prund de ambră. Dumbrăvile lor întunecate de pe maluri se zugrăveau în fundul râului, cât părea că, din una şi aceeaşi rădăcină, un rai se înalţă în lumina zorilor, altul se adânceşte în fundul apei. Şiruri de cireşi scutură greu omătul trandafiriu al înfloririi lor bogate, pe care vântul în grămădeşte în troiene […]”.

Elementele auditive alternează cu cele vizuale şi motorii, animând peisajul: „Greierii cântau […], iar paiangini de smarald au ţesut de pe-o insulă până la malul opus un pod de pânză diamantică ce sticleşte ivoriu şi transparent […] Valurile râd şi

mână întunecoase lumea lor albastră, până când, deodată, râul împiedicat de stânci şi munţi s-adună între codrii ca marea oglindă a mărei […]”

Nu la fel se întâmplă în Cezara, unde peisajul natural coexistă cu cel creat de mâna omului. Poetul metaforizează şi personifică peisajul, punând accent pe imaginile vizuale, dar şi pe o dinamică a verbului: „Din nişte colţi de stânci dinspre apus se ridica o monastire veche înconjurată de muri, vedeau pe ici pe colea câte-un vârf verde de plop ori de castan. Acoperămintele ţuguiate de olane mucegăite, bolta neagră a bisericii, zidurile împrejmuitoare […], poarta de stejar de-o vechime seculară, scările de piatră tocite şi mâncate de mult umblet […] te făceau a crede că este mai mult o ruină…”

Descrierea continuă, dezvăluind apetenţa poetului pentru peisajul romantic nocturn, nelipsit nici din lirica sa:

„În dreapta mănăstirei se ridicau dealuri cu păduri, grădini, vii, sătuce cu căsuţe albe presărate prin dungile văilor, în stânga, un drum trecea ca o cordea prin o nemărginire de lanuri verzi cari se pierdeau în depărtarea orizontului, în dreptul ei marea, a cărei suprafaţă era ruptă pe ici pe colo de câte un colţ de stâncă ce ieşea de sub apă […]. Stelele mari şi albe tremurau pe cer şi argintul lumei trecea, sfâşiind valurile transparente de nouri ce se-ncreţeau […]. Noaptea era caldă, îmbătată de mirosul snopilor de flori; dealurile străluceau sub o pânză de neguri, apa molcomă a lacului ce-nconjura dumbrava era poleită şi, tremurând, îşi arunca […] undele sclipitoare spre ţărmurii adormiţi”.

În romanul Geniu pustiu, „stele mari, aurite încunună frunţile munţilor de gheaţă […]”, în timp ce „câmpiile par a fi întinse, infinite oglinzi de argint şi aur”.

Epitetele sacralizează marea în Avatarii Faraonului Tla, aceasta fiind „sfântă şi limpede”, iar hiperbola surprinde palatele „urieşeşti”.

În renumita descriere a Bărăganului din Pseudokinegetikos, Odobescu pedalează pe notele muzicale ale unei calde zile de aprilie, pentru a realiza „perioadele” sale în ritm domol, în armonie lentă, unde „Dinainte-i e spaţiul nemărginit […]; valurile de iarbă, când înviate de o spornică verdeaţă, când ofilite sub pârlitura soarelui nu-i insuflă îngrijarea nestatornicului ocean. În depărtare, pe linia netedă a orizontului, se profilează, ca moşoroaie de cârtiţe uriaşe, movilele a căror urzeală e taina trecutului şi podoaba pustietăţii. De la Movila Neacşului de pe malul Ialomiţei până la Movila Vulturului din preajma Borca, ele stau semănate în prea largul câmpiei, ca sentinele mute şi gârbovite…”

În contrast, tabloul Pe plaiurile Bisocei, un grandios tablou în proză, traduce în cuvinte imagini specifice artelor plastice. Arta descriptivă a scriitorului este remarcabilă în comentarea priveliştii panoramice a câmpiei muntene văzute de pe înălţimea munţilor Buzăului.

Descrierea celebrelor statui „Diana cu ciuta” şi „Diana de Poitiers” implică o întreagă estetică, prezentată într-un limbaj accesibil şi expresiv: raportul dintre realitate şi ficţiune şi acela dintre autor şi operă, condiţionarea socială şi istorică a artei; relaţia dintre forma exterioară şi ideea ori sentimentul ce se degajă din ansamblul operei.

În timp ce „Diana cu ciuta” este „o mândră şi sprintenă fecioară de marmură, care „s-avântă ageră şi uşoară” cu „talia zveltă”, „o inspiraţiune de altă natură a dat naştere [...] „Dianei lui Jean Goujon”. Aceasta este „o zeitate lenoasă; ea se odihneşte pe jumătate culcată [...]”

În paralela dintre cele două sculpturi ale Dianei, Odobescu desprinde semnificaţii mai profunde, configurând nu numai spiritul antichităţii clasice, ci şi pe acela al Renaşterii, echilibrul şi frumuseţea statuilor.

Deşi Odobescu este „un peisagist de dimensiuni mari”, el este, în acelaşi timp, „un scenarist arheolog” în nuvela **Mihnea Vodă cel Rău**, când, prezentând odaia armaşului reînvie culoarea locală: „mica uşă de brad”, „căpătâiul unui pat ce ţinea d-o parte toată întinderea odăii”, „în părete, o mică candelă [...], „pe ziduri stau rânduite, peste un zablău vărgat, arme de tot felul, coifuri, zale de fier, tunuri, iatagane truncheate şi despuieri...”

Descrierea palatului domnesc din nuvela **Doamna Chiajna** încearcă surprinderea stilului arhitectonic românesc: ”Drept în mijlocul ogrăzii [...], se aflau casele domneşti, clădire pătrată mare, ridicată, cu ziduri late în poale şi fără tencuială, purtând pe deasupra un coviltir cu cerdac nalt şi întins [...] Catul de jos [...] abia avea [...] câte o crestătură, pe unde să intre aerul în beciurile-i boltite [...], se vedea gârliciul pavărnit al pivniţei, cu portiţele-i de zăbrele [...]; cu toate acestea, ferestrele catului de sus [...] erau cu mult înălţate de la pământ [...]”. Sunt descrise, apoi, amănunţit: treptele de piatră, uşa cu două canaturi de stejar, pridvorul cu acoperiş, tinda din care se intră în multe încăperi numite „chilii”, „sălile de adunare”, „cămările”, odăile cămăraşilor şi ale curtenilor, sala mare dedicată ospeţelor, paraclisul etc.

Alexandru Vlahuţă dezvăluie, în poemul **România pitorească** nu numai calda lui sensibilitate, ci şi spiritul său contemplativ, apetitul pentru alegorie şi reportaj.

Aflat la graniţa dintre liric şi epic, poemul descrie subiectiv, dominând starea difuză de poezie, ţara.

Selectăm câteva descrieri reuşite:

<u>Porţile de fier</u>: „Soarele scapătă spre asfinţit. Crestele munţilor par aprinse. Încet, se desfac şi s-aştern pe văi perdele de umbră. Înaintea noastră, pe luciul plumburiu al apei, se iveşte-n curmeziş mai întâi o dungă, o coamă gălbuie şi creaţă.” <u>Turnu-Măgurele</u>: „Încep să se desfăşoare bogatele holde, nesfârşitele lanuri din Teleorman,

unul din cele mai mănoase ţinuturi ale ţării. O lină suflare de vânt adie peste grânele coapte. Întinsa pădure de spice se-ndoaie în valuri sclipitoare. Dinspre miazănoapte, dintr-un desiş de sălcii, apare Oltul. El vine-ncet, greoi, tăcut...”

Podul de peste Dunăre: „se-nalţă, alb, strălucitor, în bătaia lunii podul […]. În liniştea nopţii, sub cerul limpede şi înstelat, frumuseţea şi măreţia acestei puternice întrupări a geniului românesc ne dau impresia că suntem într-o lume de vrăji, în faţa unuia din acele minunate poduri de argint de cari ne vorbeau poveştile în copilărie…”

În Vrancea: „Într-adevăr, Vrancea e o altă lume. De aici s-abat culmile spre miazănoapte. Din îndoitura lor se rup lungi şiruri de munţi […], puternice braţe ce se desfac şi prind în arcurile lor mândrul plai al Vrancii […]”

Calistrat Hogaş, supranumit „amantul nestrămutat al naturii”, face o profesiune de credinţă din această preocupare, declarând că el a început să scrie „cu gândul de a îmbrânci literatura călătoriilor […] pe drumul subiectiv […]”

Pasiunea lui alpinistă răzbate din volumul **Pe drumuri de munte**, în care apare ca un temerar, în căutarea Paradisului pierdut, a naturii primordiale, aspirând la puritatea sălbăticiei. El vede o pădure virginală, sălbatică, misterioasă, magnifică, prin vechime şi vastitate, dar şi una jalnică, devastată de mâna omului.

Furtuna pe munte echivalează cu un cataclism de proporţii cosmice, pe care Hogaş îl percepe aproape în exclusivitate auditiv: „Simfonia înfricoşată şi frământată a zbuciumului universal” adună urletul şi geamătul munţilor, fierberea văduhului, rostogolirea clocotitoare a stâncilor cu glasul de trăsnet. Wagnerian, cum s-a mai spus, domină „artileria cerească”, în acest tablou nocturn, străbătut de mugetul colosal al forţelor dezlănţuite catastrofic. Scriitorul este lucid şi ironic, având aplecare spre colosal şi cultivând nu numai hiperbola, ci şi fabulosul, privind, parcă, printr-un ochean miraculos.

Tudor Vianu l-a numit pe Sadoveanu „cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre”, încât „toate sunetele îi sunt familiare […]. Sentimentul peisajului lui Sadoveanu este întregit din date senzoriale directe […] Depărtarea în spaţiu […], îngânarea greierilor […] şi şoaptele […] deschid perspectivele infinite ale descrierii”.[8)]

Taine din volumul **Împărăţia apelor**, sugerează întrepătrunderea dintre realitate şi vis în surprinderea farmecului naturii şi al misterului inconfundabil al lumii Deltei Dunării.

Balta este surprinsă când „Soarele scăpăta spre asfinţit, departe, peste trestii. Înainte de fiorul amurgului, balta tăcea, solemnă, oglindind în limpezimile ei un cer înalt, fără pată. Căldura scăzuse […]”.

---

8) Tudor Vianu, **Arta prozatorilor români**, Ed. Albatros, Bucureşti, 1977, p.216-217.

În tăcerea misterioasă a Deltei, „o zbatere de aripi” anunţă o luptă în desiş, „un episod din războiul necontenit al vieţii”, desfăşurat „într-o roată de scântei”, apoi vieţuitoarele se retrag „spre un liman hotărât, foarte bine cunoscut”.

„Soarele asfinţise; deasupra răsăritului, undeva, mai stăpânea încă rumeneala lui. Aburii bălţii începură a pluti pretutindeni pe luciul undelor. Umbra cucerea bolţile de sălcii şi cărările prin trestii […]”.

Retragerea vietăţilor, „prin văpaia lunii”, prilejuieşte marelui Sadoveanu o descriere a faunei acvatice şi aeriene, într-o desfăşurare plină de vitalitate. Prin imagini sonore, el concretizează freamătul stolurilor, al căror zbor părea „un freamăt scurt de vijelie”, apoi, enumerând, creează impresia unui muzeu natural, în care găsim: bâtlani, găinuşe, raţe, „soiuri de paseri cu zboruri mai greoaie”, dar şi păsări mici, „vânătoarele gâzelor mărunte”, lebede.

Adâncit în meditaţie, scriitorul trăieşte sentimentul unei izolări depline într-o lume situată deasupra timpului şi a spaţiului: „Misterioasa boltă ne împresura de pretutindeni şi tăcea acuma iarăşi”.

Aşa cum remarca Tudor Vianu, natura devine o „cutie de rezonanţă a sentimentelor”, convertită într-o izbutită descriere literară ca şi **Ardealul** de Nicolae Bălcescu.

Gala Galaction impresionează prin fragmentul descriptiv din nuvela **La Vulturi**, unde surprinde metaforic peisajul montan: „culmile Scripetelui […] colţuroase şi limpezi ca o cunună de secere”, ocrotind „printre lespezi zdrobite”, „undele oţelite ale Iablonicioarei”, pe lângă care „cobora, chinuită, singura cărare mai lesnicioasă”.

În timp ce „prozele” lui Tudor Arghezi (volumele **Poeme, Ce-ai cu mine, vântule?”**) conţin un lirism neîntâlnit în poezie, stilul reportericesc străluceşte sub pana lui Geo Bogza.

Fragmentele din **Cartea Oltului** sunt elocvente. Eugen Simion o numeşte „o operă de contemplaţie cosmică […] într-un spaţiu îndepărtat de convulsiile vieţii moderne”.[9)]

Un tablou memorabil este **Hăsmaşul Mare**. Privit metaforic, cu „frunte semeaţă şi gânditoare”, „leagănul unei legende”, muntele este „o forţă fascinantă şi covârşitoare”, „magnet de granit”, „părintele orgolios al Oltului”, „elan simfonic al pământului […], dominând masiv, categoric, întreg răsăritul Ardealului şi ţinându-l sub vrajă din care nu lipseşte spaima”, „munte incendiar”, „un ciclop rug universal”, „o cetate cuprinsă de flăcări”. Poet al stihialului, în capitolul **Furtuna**, scriitorul vede hiperbolic elementele înfăţişând agonia brazilor, fantasticele schelete, apoi tăcerea, pustiul, pietrificarea. Furtuna ia, în ochii scriitorului, proporţii biblice: muget de fiare biologice, vipere lichide, veninuri electrice, oceane imaginare.

[9)] E. Simion, **Scriitori români de azi**, I, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p.364.

Predominant liric şi descriptiv este şi **Rarăul**, „un templu” ce conservă „o lume de legende şi de miresme foarte tari ale trecutului”, „muntele venerat”. Îmbinând descrierea cu observaţia concret-senzorială, scriitorul realizează o micromonografie a unui minunat colţ de ţară, în jurul Rarăului.

Considerat început şi sfârşit al existenţei, muntele Rarău e un „templu” ce conservă „o lume de legende şi de miresme foarte tari ale trecutului”. Personificat, muntele participă la viaţa oamenilor „ca o inimă puternică şi ca o frunte în jurul căreia bat marile aripi ale fanteziei”.

Descrierea este fixată istoric, în trecutul îndepărtat: „patria de demult a bourilor”, scriitorul reînviind momentul întemeierii Moldovei; muntele este situat „spre locurile celei dintâi descălecări”.

Pe aceste plaiuri, pe care muntele „se înalţă ca un …. telescop în oglinzile căruia alunecă timpul şi infinitul”, s-a născut capodopera literaturii noastre populare, balada **Mioriţa.**

Printr-o schimbare de registru, de la stilul direct la cel indirect, Geo Bogza dă frâu liber fanteziei, pentru a omagia „enorma catedrală”, în care „o tinereţe a firii […] suie din văi spre cele mai înalte culmi”.

Cu mijloace artistice adecvate (epitetul, enumeraţia, antiteza, comparaţia, metafora, paralela, hiperbola, personificarea), el stăruie asupra varietăţii şi ciudăţeniei toponimiei: Strigoaia, Pârhăuţi, Stoloneţ”.

Imaginea de basm şi legendă a peisajului parcurs pe Rarău prefigurează, prin mijloacele artei literare, farmecul lui şi imensul prestigiu de Olimp al Moldovei: „câteva turnuri de catedrală: Pietrele Doamnei” încheie „urcuşul domol al Rarăului”, „cu o mişcare neaşteptată, plină de avânt şi tulburătoare”.

Apoi, „pădurile îngălbenesc, transformând munţii într-o vâlvătaie de aur”. Petrecându-şi „ultima noapte pe Rarău”, scriitorul se desparte nostalgic de cele mai vechi forme ale vieţii de păstor”, revenindu-i în memorie „bordeiul de coji de copac, coliba plină de fum a păstorilor […]” El plasează imaginea ultimei nopţi pe Rarău între microcosmosul în care se consumă existenţa păstorilor şi macrocosmosul constelaţiilor Lebăda şi Orion, care „schimbă garda de onoare a cerului”, „o măreţie luând locul altei măreţii”.

În volumul **Călătorii şi portrete**, Alexandru Rosetti dezvăluie „farmecul Romei”, oraş împresurat de trei civilizaţii şi Atena, cu Acropole, Partenonul, Olimpul, muzeul, sculpturile.

Din **India**, aflăm despre Calcutta, „templele mari, cu ornamentaţii bogate”, în timp ce **Israel** se remarcă prin Tel-Aviv, Ierusalim, „fântâna la care Iisus şi-ar fi potolit setea”, Sfântul Mormânt, „Betleem, peştera în care s-a născut Iisus şi ieslea”, „celebrele manuscrise de la Marea Moartă” etc.

Din **SUA**, impresionează New-York-ul, Statuia Libertăţii, „vechiul cartier olandez, al întemeietorilor”, „Muzeul metropolitan de artă” cu „multiplicitatea şi mărimea sălilor”, „Muzeul indian” etc.

Un peisaj inedit, din apropierea mării, surprinde Traian Coşovei în **Pădurea Letea** care, spre deosebire de pădurile montane, răsare parcă din „nisipurile potopite de soare”, „tăcută şi neclintită ca un Sfinx”. Este „o pădure fantastică, o nălucire uriaşă, plutind pe imensitatea de nisipuri”.

„Fiecare copac, pădurea întreagă, aveau o înfăţişare neobişnuit de întortocheată, de răsucită”, de aceea rămâne pe retină, hiperbolic, „un uriaş cu mii de braţe răsucite în văzduh”.

Alături de hiperbolă, ca în basme, autorul foloseşte, cu reale efecte stilistice, personificarea, epitetul dublu sau triplu.

II. Descrieri în versuri

Umanitatea are ca materie din care s-a dezvoltat şi îşi trage forţele natura. Raporturile omului cu natura, foarte complexe, s-au reflectat în toate ipostazele vieţii sale spirituale.

Felul în care omul a înţeles şi simţit, de-a lungul veacurilor, natura s-a concretizat în opere de artă (picturi sau pasteluri), reprezentând una dintre datele fundamentale ale experienţei umane.

În literatura română în versuri, întâlnim poezii în care natura formează cadrul sau se constituie în pretextul unei meditaţii.

Ipostazele în care natura este surprinsă în textele în versuri, cu predilecţie în pasteluri, corespund unor etape istorice de evoluţie a literaturii, diferenţiindu-se şi în funcţie de originalitatea poetului , de personalitatea fiecăruia.

Modalităţile de absorbire a naturii în literatură evoluează în trei direcţii principale: **descriptivă**, **meditativă** şi **fantezistă.**

„Poezia descriptivă”, la noi, va deveni în secolul al XIX-lea „pastel” (it. Pastello, pastă, creion colorat) este specie a poeziei lirice în care este zugrăvit un colţ din natură, un peisaj. Termenul de pastel este luat din pictură…[10)]

Primii reprezentanţi sunt în Anglia. Astfel, Thompson va scrie, între 1726-1730, Anotimpurile.

Primele elemente de pastel în literatura română apar în poezia lui V. Cârlova (**Înserare**), I.H. Rădulescu (**Zburătorul**), dar întemeietorul pastelului este V. Alecsandri. Alţi poeţi care au cultivat pastelul sunt: M. Eminescu, Al. Macedonski, G. Coşbuc, D. Anghel, O. Goga, Şt. O. Iosif, G. Bacovia, T. Arghezi, V. Voiculescu, G. Topârceanu, I. Pillat, A. Maniu, L. Blaga, I. Barbu, B. Fundoianu, Şt. Aug. Doinaş, A.E. Baconsky, N. Stănescu, M. Sorescu, A. Blandiana.

„Poezia meditativă” foloseşte natura ca punct de plecare al unei reflecţii asupra omului şi a istoriei: **Nopţile** lui Young (1742-1745) şi meditaţiile pe ruine.

„Poezia fantezistă” (fantastică, uneori) este cultivată în romantism şi exprimă suprema vocaţie de libertate şi originalitate creatoare a romantismului, dar şi dorinţa artistului de a cuprinde întreaga experienţă omenească.

După opinia lui Andrei Pleşu, întâlnim la poeţii care cântă natura o „estetică a melancoliei”, născută „în preajma unei naturi problematizate”, de care „omul se simte

---

10) Gh. Ghiţă şi C. Fierăscu, **Dicţionar de terminologie poetică**, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1973, p. 217.

simultan sedus şi periclitat, atras şi respins”, o „estetică a pitorescului” în contactul poetului cu un „peisaj donjuanesc”, „al naturii gustate ca simplu spectacol”.[11)]

În simbolism, natura este utilizată ca alegorie.

În poezia românească, cele mai vechi tradiţii ale sensibilităţii faţă de natură, convertite în imagini de o rară frumuseţe, le găsim în folclor, iar reflexele lor pătrund şi în poezia noastră cultă, de la primele ei manifestări.

Dintre temele şi motivele poeziei româneşti a naturii, amintim: dealul, muntele, noaptea, bradul, stejarul, copacul, gorunul, pădurea, codrul, anotimpurile, momentele zilei, marea, Dunărea, noaptea, rozele, satul, grădina, parcul, cosmosul, Oltul, ploaia etc.

Cercetând descrierile de natură, desprindem câteva modalităţi generale, dar care depind de caracteristicile individualităţii diverşilor creatori. Astfel, în linii foarte generale, poeţii naturii pot fi filosofi, contemplativi şi epici.

Poeţii filosofi găsesc în natură prilejul şi argumentele unei reflecţii mai generale asupra omului şi a raporturilor lui cu lumea, cu timpul. Dincolo de tabloul naturii, pun poezia în slujba exprimării unei stări sufleteşti complexe. La noi, amintim pe C. Conachi, V. Cârlova, M. Eminescu, I. Pillat, A.E. Baconsky.

Contemplativii se bucură intens, molipsindu-l şi pe cititor cu înfăţişarea tablourilor din natură. Prototipul lor rămâne V. Alecsandri, urmat de G. Coşbuc, G. Bacovia, A. Maniu. Natura tablourilor realizate de contemplativi este diferită: întâlnim preocuparea pentru autenticitate, precum şi gustul pentru amănunt sau simplificarea formelor şi explozia contururilor şi a maselor de culoare, precum în grafica expesionistă sau în pictura modernă.

Epicii văd în înfăţişarea peisajului scenariul unor evenimente care pot fi narate, având ca temă lupta: confruntarea dintre întuneric şi lumină (**Amurgul** de V. Voiculescu, **Răsăritul** de I. Barbu), descrierea ludic-umoristică (**Concertul în luncă** de V. Alecsandri, **Chindia** de G. Coşbuc, **Rapsodii de toamnă** de G. Topârceanu, **Asfinţitul** de O. Goga), formula mitică (**Munţi şi nori** de L. Blaga, **Poteca** de Şt. Aug. Doinaş).

Unii poeţi ai naturii îşi construiesc lumea operei pornind de la observarea realităţii, modelul rămânând recognoscibil, în timp ce alţii îşi creează o lume a lor, paralelă şi independentă cu propriile legi, o lume stranie şi neliniştitoare (Nichita Stănescu). Cu toate acestea, „poetul nu poate să spună nimic despre sine fără a recurge la imagini, fără a spune ceva despre real”.[12)]

[11)] Andrei Pleşu, **Pitoresc şi melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980, p. 41-45.

[12)] Şt. Aug. Doinaş, **Orfeu şi tentaţia realului**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 90.

Vom urmări câteva descrieri de natură în poezia populară[13)] cu semnificaţii demne de meditaţia din poezia cultă.

În **Floricica**, poetul popular personifică peisajul: „Eu mă plec, floarea-mi răspunde... / Arde sufletu-mi şi geme, / Că mă trec fără de vreme, / Trei zile sunt înflorită / Ş-apoi cad de vânt pălită. / De-abia cresc şi mă fac floare, / Abie mă-ncălzesc la soare, / Şi pe mine cade-ndată / Umbră neagră,-ntunecată […]”.

Vom selecta, în continuare, expresii metaforice folosite de poetul popular în diverse poezii culese de V. Alecsandri: „poale de codru verde”, „zare de foc”, „fân cu rouă”, „Oltule, râu blăstemat, / Ce vii aşa tulburat / Şi te răpezi ca un zmeu...”, „De-ar veni luna lui mai / Să-mi aud ceriul tunând, / Ierbuliţa-n şesuri dând […]”; „munte, munte, peatră seacă”, „„... răchită/ […] neagră şi pârlită […]”; „Iarna grea ne năpădeşte, / Frunza-n codru se răreşte […]”; „răchita rămurată”; „răchita cea pletoasă”, „câmpia înflorită”.

O particularitate a descrierilor din literatura populară o constituie folosirea diminutivelor.

Nicolae Văcărescu (1784-1825/1826) în poezia Durda asociază elementele naturii („primăvara se iveşte”, „muguru-nfrunzeşte”, „încolţeşte”) cu sentimentul bucuriei („Inima-mi zburdă şi creşte”) sau cu celebrarea haiduciei („Oleo, leo! Vremea-nvitează / P-ăl cu inima vitează […]”).

Iancu Văcărescu (1792-1863) în **Primăvara amorului** îşi exprimă sensibilitatea faţă de natură, pe care o personifică („... apşoară / Murmurând încetişor”), folosind epitete cromatice („zmălţuite / Dealuri […]; „Munţi verzi, munţi d-o zăpadă”), îmbinând imaginile vizuale cu cele motorii şi folosind multe diminutive. Poezia este printre primele noastre pasteluri, folosind, pe lângă procedeele amintite, enumeraţia („lună, stele”), repetiţia („mii de mii de stele”), metafora („a nopţii făclie”, „briliant vărsa...al fântânii viu susur”, „faţa-şi pierd […]”), inversiunea („dulce glas […]”, „zâmbitoarei dimineţi”).

Costache Conachi (1778-1849), în poezia **După 27 ani. Tot Slănicul, 846, iulie în 2**, rămasă în manuscris şi apărută abia în 1856, în volumul **Poezii. Alcătuiri şi tălmăciri**, „încearcă pentru prima dată la noi o autohtorizare a peisajului, […] zugrăvind ceea ce vede, nu ceea ce tradiţia literară preconizează să fie văzut.”[14)]

Descrierea imortalizează locul legat de marea sa dragoste, Zulnia (Smaranda Negri), poetul meditând asupra perisabilităţii vieţii. Dintre elementele naturii, în concordanţă cu această idee, amintim: „pustiul acest de munţi”, „stâncile […] pe poale sfărâmate stau”, „colnicele […] în râpe largi s-au schimbat”, „uriaşii din

---

13) V. Alecsandri, **Poezii populare ale românilor**, E.P.L. Bucureşti, 1965, I, p. 303-427.
14) Paul Cornea, **Originile romatismului românesc**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 310.

pădure” au ajuns „cenuşă”, „apele […] s-au mutat […]”. Tonul poeziei este elegiac, datorită conştiinţei acute a trecerii timpului.

În **Zburătorul** lui I.H. Rădulescu (1802-1872), evocarea naturii, în partea a doua a baladei, este doar o secţiune a acesteia, dar intim legată de celelalte două părţi. „Atmosfera generală e cea a unei pastorale în care a pătruns fiorul romantic al poeţilor nocturni, atraşi de mister”.[15)]

Poetul evocă atât natura terestră (satul, fântânile, peisajul rustic: „câmpul”, „argeaua”, „lătrătorii”, „frunza”, „apele”), precum şi cea cosmică („stele”, „luna”). Întâlnim, astfel, o dublă valenţă a descrierii. În timp ce prima parte este dinamică, prin folosirea imaginilor motorii („sosire”, „paşa”, „trăgea”, „sărind”, „alerga”, „tremură”) şi auditive („ţipând parcă chema”, „muginde”, „gemete”, „striga”, „murmură”, „şoaptă în susur”), suţinute şi prin aliteraţii, prin efecte de armonie imitativă, partea a doua, prevestită de expresia foarte reuşită „era în murgul serei”, se caracterizează prin imagini vizuale terestre („focuri”, „câmpul”) şi cosmice („stele”, „luna”) culminând cu personificarea nopţii generatoare de linişte: „E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei / Vestmântul său cel negru de stele semănat, / Destins cuprinde lumea, ce-n braţele […] / Visează […]”

Ultima strofă, conclusivă, se constituie simetric, poetul folosind procedee artistice şocante: antiteza pornind de la acelaşi cuvânt („încântec sau descântec”), personificarea vântului, care „nu suspină”, a apelor care „dorm duse” şi o construcţie sintactică mai puţin întâlnită.

La Vasile Cârlova, în **Înserarea**, natura este prezentă în întreg textul, în calitate de pretext, cadru sau declanşator al unei stări sufleteşti. Această poezie a apărur în „Curierul românesc” (1830) şi este influenţată de **L'insolement** (**Singurătate**) a lui La Martine. Cârlova consacră, însă, un spaţiu mult mai întins naturii: „vârful unui munte”, „fruntea unui nor”, „frunze”, „câmpie”, „flori”, „dumbravă”, gârlă”, „stuf”, „razele de soare”, „umbra de noapte”, „luna”, „cerul”, „pământul”. Poetul alătură secvenţe vizuale cu efect de panoramă, vestindu-l pe Alecsandri, precum şi pe Eminescu, dacă avem în vedere sonoritatea expresiei „luna, vremelnică stăpână”, „grămezile de stele”.

Eugen Simion surprindea „spaţiul romantic (preromantic) cunoscut intimizat şi, într-o oarecare măsură, convenţionalizat de imagini literare gata făcute”; „echilibrul precar zi-noapte corespunde unui armistiţiu interior fragil: acela dintre plăcere şi suferinţă, dintre nădejde şi jale”.[16)]

Paralel cu descrierea înserării („abia se vede a soarelui lumină”, „o câmpie […] / Se-ntunecă cu noaptea […]”, „Zefirul […] ca umbra de uşor”, „luna, vremelnică

---

15) Gr. Ţugui, Ion Heliade Rădulescu**, Îndrumătorul cultural şi scriitorul**, Bucureşti, 1984, p.161.
16) Eugen Simion, **Dimineaţa poeţilor,** Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 61.

stăpână, / Se urcă pe orizon", „multă nemişcare"), poetul dezvăluie stări sufleteşti adecvate („mă aşez cu jale", „vederea împrejuru-i se-ntoarce cu fiori", „suflet jalnic, lipsit de mângâiere", „veselia din inimă îmi piere" etc.)

Eul liric tânjeşte după „Fiinţa care poate să-l facă fericit, / Şi neputând găsi-o, în vreme ce-o doreşte, / În negura mâhnirii mai mult s-a rătăcit", precum „o luntre ce, slobodă pe mare, / Nu poate de furtune a mai găsi pământ".

Adevăratul întemeietor al pastelului românesc rămâne, însă, Vasile Alecsandri, supranumit de marele Eminescu „acel rege-al poeziei".

„Luate în total, **Pastelurile** reprezintă o lirică a liniştii şi a fericirii rurale […]. Pentru întâia oară se cântă la noi intimitatea […], fantasmele […]", „un calendar al spaţiului rural şi al muncilor câmpeneşti respective (toamnă, iarnă, primăvară, vară)"[17)]

Ca temă, natura s-a emancipat sub pana lui Vasile Alecsandri, el creând texte ce vor deveni adevărate prototipuri (în „Convorbiri literare" între 1868-1869, iar în volum în 1875).

Sfârşit de toamnă, apărută în „Convorbiri literare" (1868), ilustrează structura specifică a pastelurilor poetului: compoziţie de patru catrene cu rimă împerecheată, bazată pe o alăturare de secvenţe vizuale şi finalul care animă natura prin prezenţa umană.

Toamna este descrisă aluziv („zilele cele") şi obiectiv, prin evocarea păsărilor călătoare care „părăsit-au a lor cuiburi ş-au fugit […]", „pribegit-au".

Între căderea frunzelor şi „frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc" se realizează un reuşit parallelism, pentru ca apoi poetul să facă referiri la mitologia populară („ca balauri […] nouri negri, plini de geruri", „iarna vine […] pe crivăţ călare"). În peisajul dominat de „nouri negri", de vântul care „şuieră prin hornuri", „Omul trist cade pe gânduri şi s-apropie de foc", incitat fiind la meditaţie.

În toate aceste „bijuterii" domină elementul nominal (substantive şi adjective) convertit într-un atractiv limbaj poetic.

Iarna descrie o iarnă cumplită, dominată de albul care copleşeşte: fulgii, asemenea unui „roi de fluturi albi", umerii dalbi ai ţării, câmpul, dealurile, împrejurimile şi depărtarea; plopii par fantome albe în zare; clăbucii albi de fum acoperă satele pierdute în depărtare. Din pastel se degajă un sentiment de linişte sufletească, de seninătate, precum în tablourile lui N. Grigorescu. Spaţiul, deşi nedefinit (câmp, dealuri, sate), sugerează spaţiul mioritic, specific „umerilor dalbi ai ţării" şi „mândrei ţări".

Spaţiul cosmic este larg (văzduh, nori, fulgi, ninsoare), iar cel terestru este sugerat de metafora florilor de gheaţă şi de personificarea „ai ţării umeri dalbi". Viziunea

[17)] G. Călinescu, **Vasile Alecsandri**, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1965, p. 55, 56.

cosmică se accentuează prin repetiţie („ziua ninge, noaptea ninge, dimineaţa ninge iară), prin personificare („cu o zale argintie se îmbracă mândra ţară"), satele se văd „pierdute". Ţara devine, metaforic, un „ocean de ninsoare", în timp ce „norii fug", iar soarele „străluceşte" – semn al triumfului vieţii, sugerate şi de apariţia saniei făcând să răsune în văzduh „clinchete de zurgălăi".

Planul infinitului static este înlocuit, deci, de imaginile motorii şi auditive, care degajă o stare sufletească tonică, înlăturând monotonia tabloului hibernal.

Sintaxa se caracterizează prin parataxă, conferind, pe lângă claritate, o desfăşurare rapidă a imaginilor, în descriere poetică specifică pastelului.

Oaspeţii primăverii se constituie în antiteză cu **Sfârşit de toamnă**, surprinzând revenirea păsărilor călătoare, întâmpinate de „copilaşii veseli" cu tradiţionalul „Bine-ai venit".

Primele două versuri creează impresia distanţei, a unui spaţiu aproape infinit („în zarea depărtată", „la răsărit") din care apare „cocostârcul tainic în lume călător / Al primăverii dulce iubit prevestitor", întâmpinat cu veselie de copii.

Urmează, apoi, prin enumerare, imaginea celor mai multe păsări călătoare, care „Cu-o lungă ciripire la soare se-ncălzesc", într-o atmosferă dinamică.

Personificată, „primăvara cu sânu-i de verdeaţă predispune la „veselie, amor, sperare, viaţă", pe când ce „cerul şi pământul preschimbă sărutări/Prin raze aurite şi vesele cântări""

În pastelul Noaptea întâlnim caracteristicile generale ale ciclului: compararea unui element natural („noaptea") cu altul spiritual („o gândire"), referirile folclorice („ochi roş de balaur", „tricolici"), calificativele duble sau triple („Noaptea-i dulce […], liniştită, răcoroasă", „lungi şi răpezi meteori"), efectele discrete de armonie (repetarea vocalei "u" din strofa a treia: „munţi", „întuneric", („un lung bucium"), la nivel tematic evocarea vitejiei strămoşeşti („foc tainic", „ceata de voinici", „timpuri negre, crude", „lupte sângeroase"), precum şi poanta finală umoristică: „Şi-ntr-o baltă, mii de broaşte în lung hor orăcăiesc, / Holbând ochii cu ţintire la luceafărul ceresc!"

Dimineaţa confirmă observaţia lui Eugen Simion că, la Alecsandri, „Natura, ca să fie frumoasă, trebuie să fie accesibilă, fecundă, să poarte semnele legăturii afective cu omul […] Tabloul trebuie să aibă o ramă, peisajul un contur".[18)]

Malul Siretului este unul dintre pastelurile appreciate în mod deosebit de comentatori, de la B.P. Haşdeu, la I. Pillat şi de la G. Ibrăileanu la T. Vianu.

Acest pastel conţine două aspecte mai puţin obişnuire în ciclul pastelurilor: lirismul, subliniat prin prezenţa reiterată a persoanei întâi, aucturiale, în strofele a doua şi a patra („Eu mă duc în faptul zilei, mă aşez pe malu-i verde") precum şi atitudinea meditativă a poetului. Astfel, descrierea peisajului tinde să se transforme în

---

18) E. Simion, ***op. cit***., p. 232.

reflecţie asupra timpului: „Şi gândirea mea furată se tot duce-ncet, la vale/Cu cel râu care-n veci curge […]” Propensiunea accentuat melancolică este cenzurată, în final, printr-o imagine uşor autoironică: „… o şopârlă de smarald/Cată ţintă, lung la mine, părăsind nisipul cald”.

Concertul în luncă conţine „personificarea florilor în spiritul ilustraţiilor lui J.J, Grandville la Les fleurs animées, de Alph, Karr şi alţii şi „unele suavităţi”, precum compararea trilului privighetoarei cu mărgăritare lunecând pe harfele îngereşti”.[19)]

Semnificaţia de loc privilegiat al luncii este subliniată prin scrierea substantivului cu majusculă în versul al doilea („Floarea oapeţilor Luncii cu grăbire se adună”).

Se remarcă belşugul şi variaţia epitetelor („văpaie albăstrie”, „bujorelul vioi, rumen”, „năltuţa odoleană”, „frageda suleină”, „blânde nalbe”, „oacheşele viorele”, „elegante floricele”, „duioase turturele”, „dulcele rod”, „divină melodie […] mai sonoră, mai plăcută, mai frumoasă”, vibrare armonioasă”, „gânditoare şi tăcută luna”), postpuse sau antepuse, multiple uneori, personificatoare adesea.

Enumeraţia joacă, de semenea, un rol important în „elaborarea” lungii liste de flori şi păsări personificate, ale căror denumiri populare accentuează impresia de peisaj autohton.

Schimbarea ritmului (de la mişcarea animată din prima parte, la atmosfera de încremenire din final, generată de vraja cântecului) dă originalitate patelului, ca şi observaţia umoristică: „Macul singur, roş la faţă, doarme dus pe ceea lume”, cu vădita intenţie de a cenzura riscul unei poetizări prea evidente.

Bărăganul a fost compusă la Cannes, în 20 martie 1870, publicată în „Convorbiri literare” (1870), apoi în ciclul Pasteluri.

Poetul evocă o „pustietate goală sub arşiţa de soare”, unde „Nici casă, nici pădure, nici râu răcoritor, / Nimic nu-nveseleşte pe bietul călător”.

În imensul Bărăgan zace, sub focul verii, adormită de „harul” greierilor, singurătatea „mută, sterilă, nepătrunsă”. Ea se va deştepta doar iarna, la fiorul crivăţului.

Epitetele, concrete sau abstracte, sugerează un dezolant tablou: iarba este mohorâtă, pământul „negru”, pustietatea „goală”, zarea „tristă”, toamna „fără roadă”. Ca un schelet se profilează la orizont, pe fundalul acestui „lung ocean de iarbă necunoscut în lume”, cumpăna unei singuratice fântâni, îndoită precum gâtul unui struţ şi completând, astfel, cadrul: „Acolo floarea naşte şi moare-n primăvară, / Acolo piere umbra în zilele de vară / Şi toamna-i fără roadă […]”

Optimist din fire, iubitor de civilizaţie şi înnoiri, „veselul Alecsandri” vede Bărăganul traversat de „zmeul cu aripi de foc, falnic cu gura lui de fier”, trenul: „Mult vesel va fi câmpul, când vecinica-i tăcere / Va dispărea deodată de glasul de

---

[19)] G. Călinescu, ***op. cit***., p. 62.

nviere / Ce scoate zmeul falnic-din gura lui de fer / Vestind noua răpire a focului din cer”!

Memorabile rămân priveliştile stihiilor dezlănţuite, „aspru şi sălbatic”, gerul strânge „neagra luncă” în braţe, „cu jălire”, face, suflând „pod de gheaţă între maluri”, „cailor în spumegare”, le dă „aripi de vultur”. „Vâjâind prin vijelie”, „crivâţul de miazănoapte”, spulberă zăpada-n ceruri „de pe deal, de pe câmpie”, „viscolul frământă lumea”, „lupi suri” aleargă „prin potopul de zăpadă”, urlând de pretutindeni – „de prin codri, de pe dealuri, de prin sate”…

Nimeni, până la Alecsandri, nici după el nu a cultivat cu mai mult success tehnica picturală în poezia de evocare a naturii.

Conrad – fragmente – de D. Bolintineanu (1867) are ca notă dominantă nu numai motivul mării, ci şi descrierile de natură, în general, într-un poem „alcătuit din meditaţii şi descripţii armonizate, în genere, cu pricepere compoziţională”.[20)]

Descrierea călătoriei pe mare este laitmotivul unificator al acestui poem lirico-epic.

Simbolul mării este plurivalent. Astfel, marea sugerează infinitatea spaţiului şi a timpului („… mare, delicios tezaur”, „Frumoasă, râzătoare, plăcută-n timpul lin, / Sublimă, impozantă când timpii aspri vin, / În zi, în noapte, seara, în alba dimineaţă”, „Crezi că-ale lor frunţi nalte, de ceruri coperite, /De la-nceputul lumii, de ceruri se tocesc, / Albeaţa lor luceşte în spaţiul ceresc…”) sau veşnica mişcare şi transformare („Te leagănă tu, mare…/ Te leagănă, murmură, deliră-ncântător!”, „Mugeşte, mândră mare!”). Marea se constituie în imaginea, prin excelenţă, a labilităţii sorţii („Teribilele flote le-neci sau le zdrobeşti, / Trufia omenească tu crunt o umileşti […]”), dare este, în acelaşi timp, generatoare de vieţi („Abia un val se sparge de colţul de granit, / Abia se răspândeşte şi alt val îi urmează, / Urmat de alte valuri ce-ajung; mugesc, spumează, / Şi se anunţ departe pe ceru-mbros albind, / Trufaşe, gemătoare, necontenit venind…”)

Fiind oglinda cerului, deci a idealului, „carte”, deci posibilitate, chiar limitată a cunoaşterii, marea este cea care uneşte – despărţind ţărmurile şi popoarele („Oglindă minunată în care albastru cer / Cu totul ce-i nuanţă în splendidul eter […], / Se miră, se răsfrânge c-o dulce voluptate […]”).

Considerată „Nepieritoare carte cu rară frumuseţe, / Cu litere de valuri gigantice, măreţe”, „locaş de-azur”, marea ar putea fi, în acelaşi timp, „mormântul” pentru cel înstrăinat, pentru cel care nu mai are speranţe, departe de a lui ţară.

Impresionează, în aceste fragmente, unele imagini preeminesciene, cum ar fi: lupta valurilor cu muntele („Abia un val se sparge de colţul de granit, / Abia se răspândeşte şi alt val îi urmează, / Urmat de alte valuri ce-ajung, mugesc, spumează […]”), lupta întunericului cu lumina („Senin apare cerul, dar vântul naşte-o ceaţă / Ce

[20)] T. Vârgolici**, Introducere în opera lui D. Bolintineanu**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 106.

luptă cu lumina […]”), marea-oglindă („Oglindă minunată în care albastru-cer) […] Se miră, se răsfrânge c-o dulce voluptate. / Şi faţa sa cerească răsfrânge-n împrejur / Miriade de tablouri de purpur şi d-azur”), marea-mormânt („De ce, frumoasă mare, nu sorbi tu trista-mi viaţă? / În sânul tău, mormântul n-ar fi făr’ de dulceaţă […]”). Mai amintim asocierea cu motivele nocturn, uranic şi selenar, „voluptatea indicibilă a peregrinării marine”.[21)]

La Mihai Eminescu, descrierile de natură nu sunt obiectul unic al poeziei, ca la V.Alecsandri, ci contribuie la crearea acelei unice ambianţe potrivite şi necesare ritualului magic al iubirii.

Despre farmecul descrierilor marelui poet, Ş. Cioculescu afirma că „feericul nocturn este climatul creaţiei eminesciene”, iar Alain Guillermon sesiza „o impresie greu de analizat, dar în care intră, în bună parte, sentimental unui fel de mister al lucrurilor”, care „când le simţim familiare şi bine cunoscute, ne temem să nu fie obiectul unei iluzii”.[22)]

Nu puţine sunt poeziile eminesciene dedicate naturii şi iubirii (**Lacul**, **Povestea codrului**, **Freamăt de codru**, **Revedere**, **Şi dacă…**, **Peste vârfuri**, **Lasă-ţi lumea…**, **Ce_te legeni…**, **La mijloc de codru…**, **Sara pe deal** etc.), constituindu-se în „idile”, „Idile-pastel”, idile cu puternice note de pastel etc.

Idilă cu puternice note de pastel, **Lacul** a apărut în „Convorbiri literare” (1876). Cadrul natural feeric, spre care converg celelalte elemente care compun decorul manifestării iubirii – trestiile, barca, luna, nuferii – este lacul din mijlocul codrului („lacul codrilor albaştrii”).

G. Popa consideră elementele cromatice ale poeziei, albastrul şi galbenul, culori nu numai complementare, ci şi antagonice: „galbenul, culoare contrastantă tinde să concentreze spaţiul către o tensiune lăuntrică; prin contrast, albastrul care îl înconjoară […] este o culoare cu potenţial de expansiune infinită.”[23)]

Planul real, exterior al poeziei cuprinde tabloul descriptiv al naturii, decorul în care eul liric simte iubirea absolută. Imaginea vizuală construită prin epitete cromatice, a lacului „albastru”, încărcat de „nuferi galbeni” este , la început, statică („Lacul codrilor albastru / Nuferi galbeni îl încarcă”), apoi creşte în dinamism („Tresărind în cercuri albe, / El cutremură o barcă”). Tabloul naturii anticipează, astfel, emoţia poetului în aşteptarea nerăbdătoare a iubitei.

Imaginile vizuale („maluri”, „trestii”, „luntrea”) se împletesc armonios cu cele auditive, natura fiind personificată, pentru a participa la sentimentele de iubire („Îngânaţi de glas de ape”, „Vântu-n-trestii lin foşnească”, „Unduioasa apă sune”).

---

21) Paul Cornea, **Dimitrie Bolintineanu: drumurile poeziei în Aproapele şi departele**, Bucureşti, 1990, p. 232

22) Alain Guillérmon, **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**, Ed. Junimea, Iaşi, 1977, p. 153.

23) G. Popa, **Spaţiul eminescian**, Bucureşti, 1982, p. 43.

Imaginile vizuale aparţin atât naturii terestre, cât şi celei cosmice. Natura personificată participă afectiv la trăirile emoţionale ale îndrăgostitului. În final, acelaşi peisaj, dominat de durerea profundă, pare „altul”, rămânând doar cadru: „Singuratic, / În zadar suspin şi sufăr / Lângă lacul cel albastru […]” Tabloul coloristic al naturii este augmentat de epitetele cromatice: „lacul […] albastru”, „nuferi galbeni”, „cercuri albe”.

Despre poezia **Povestea codrului**, apărută în „Convorbiri literare” (1878), T. Vianu observă că „interesul naturii pentru dragostea omului sau pentru obiectul înflăcărării ei, a cărei frumuseţe ştie s-o preţuiască, este un motiv absorbit de Eminescu din depozitele adânci ale imaginaţiei populare”,[24)] iar Zoe Dumitrescu-Buşulenga spune că pădurea cuprinde, în poezia lui Eminescu „toate elementele cosmosului”, fiind „însoţită întotdeauna de atributele arhaităţii, purităţii şi puterii”.[25)]

Comparat cu un „împărat slăvit”, codrul are la poalele sale „Neamuri mii” […] / Toate înflorind din mila / Codrului, Măriei sale, / Lună , Soare şi Luceferi / El le poartă-n a lui herb”, „… izvoare spun poveşti”, florile cresc în umbră”, „izvorul… răsare de sub tei”, „…troieni-va teiul floarea”, iar „Peste albele izvoare / Luna bate printre ramuri”. Îndrăgostiţii înşişi, în viziunea poetului, „… visează / Visul codrului de fagi”. Natura, ca şi în alte poezii, este personificată, poetul îmbinând cunoscutele motive romantice, specifice poeziei naturii şi iubirii.

În prima parte a poemului **Călin, file din poveste** (publicat la 1 noiembrie 1876 în „Convorbiri literare”), descrierea „pădurii de argint” este un veritabil pastel, având ca mod principal de expunere descrierea. În fragment, identificăm motivul comuniunii om-natură, precum şi o natură paradisiacă: „Acolo, lângă izvoară, iarba pare de omăt, / Flori albastre tremur ude în vîzduhul tămâiet; / Pare-că şi trunchii vecinici poartă suflete sub coajă, / Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă.”

Epitetele („codrii de aramă”, „mândrul întuneric”, „izvoare zdruncinate”, „ropot dulce”, „bulgări fluizi”, „văzduhul tămâiet”), comparaţiile („iarba pare de omăt”, „păienjenişul […] ca un pod”), metaforele („codri de aramă”, „pădure de argint”, „izvoare zdrumicate”, „cuibar rotind de ape”, „fluturi, albine curg în râuri sclipitoare”), personificările („trunchii vecinici poartă suflete sub coajă”, „florile […] tremur ude”, „văzduhul tămâiet” etc.) contribuie nu numai la descrierea „pădurii de argint”, ci şi la crearea unei atmosfere poetice, de basm.

Aceste procedee artistice conferă peisajului o anume magie, vrajă, înălţându-l într-un spaţiu ireal, somptuos, de basm, aducând fantezia la marginile fabulosului.

Domină argintul, lumina difuză, iar imaginile sonore („glăsuire”, „suspină”) se împletesc fericit cu cele vizuale şi chiar olfactive („văzduhul tămâiet”, „mireasmă”),

---

24) T. Vianu, **Studii de literatură română**, E.D.P. Bucureşti, 1965, p. 268.
25) Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **Eminescu – cultură şi creaţie**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 37-38.

desăvârşind tabloul naturii fantastice, feerice, unde se va consuma nunta lui Călin cu gingaşa fată de împărat alături de aceea a gâzelor, „Lângă locul care-n tremur somnoros şi lin se bate”.

Freamăt de codru, apărută în „Convorbiri literare” (1879) este toto o sinteză a temelor şi motivelor din poezia eminesciană a naturii şi a iubirii. La loc de cinste e lacul („Tresărind scânteie lacul / Şi se leagănă sub soare”) sau alte ipostaze ale elementului acvatic personificat („Din izvoare şi din gârle / Apa sună somnoroasă; Unde soarele pătrunde / Printre ramuri a ei unde, / Ea în valuri sperioase / Se azvârle”). Apa s-a îngemănat cu lumina, ca în versurile citate, în timp ce teiul, cu ploaia sa de flori aromitoare o admeneşte pe iubită („Teiul vechi un ram întins-a, / Ea să poată să-l îndoaie, / Ramul tânăr vânt să-şi deie/Şi de braţe-n sus s-o ieie, / Iară florile să ploaie / Peste dânsa”. De dispariţia ei „se întreabă trist izvorul”, iar iubitul îi răspunde pădurii că „Ea nu vine, nu mai vine!”, regretând „povestea încântată / Care azi e-ntunecată”, iar chemarea din final sugerează un descântec esenţializat: „de unde eşti revino iarăşi / Să fim singuri!”

Prin Şi dacă…, apărută în „Familia” (1883), iubirea, care durează dincolo de propria-i stingere, este semnificată de elementele eterne ale naturii: „ramuri”, „plopii”, „stele”, „lac”, dar şi de cele efemere („norii deşi” care „se duc”), învinse de luciul lunii).

Impresionează nu numai simplitatea şi sobrietatea, ci şi rafinamentul expresiei, concizia textului, simetria perfectă a strofelor şi sensurilor, precum şi ambiguitatea structurilor sintactice, efectul de oglindire reciprocă a destinului uman şi al naturii. „Apele terestre coincid oceanului celest şi omosemia eu-lac-cer însemnată de triada lună-stele-nori, îşi centrează valenţele poetice în jurul aducerii-aminte, care capătă, astfel circumscrisă, un caracter nepieritor.”[26)]

Lasă-ţi lumea apare în volumul Poezii (1883) editat de T. Maiorescu şi confirmă observaţia făcută de Ioana Em. Petrescu privind „sensul epifanic al peisajului, care identifică substanţa unanimă a universului cu lumina care transpare în contururile imaginilor de materializate prin reflectare, lumina ce pătrunde chiar în miezul întunericului”.[27)]

Peisajul evocat pentru ipotetica întâlnire, personificat, este specific eminescian („...cărări cu cotituri, / Unde noaptea se trezeşte/Glasul vechilor păduri”, „Printre crengi scânteie stele, / Farmec dând cărării strâmte”, „Tânguiosul bucium sună, / Îl-ascultăm cu-atâta drag, / Pe când iese dulcea lună, / Dintr-o rarişte de fag”, „Îi răspunde codrul verde, / Fermecat şi dureros”/, „Iată lacul. Luna plină, / Poleindu-l, îl străbate; / El, aprins de-a ei lumină, / Simte-a lui singurătate, / Tremurând cu unde-n

26) Dan C. Mihăilescu, **Perspective eminesciene**, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 160.
27) Ioana Ed. Petrescu, **Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 41.

spume, / Între trestie le sfarmă / Şi visând o-ntreagă lume, / Tot nu poate să adoarmă", „Înălţimile albastre/Pleacă zarea lor pe dealuri, / Arătând privirii noastre / Stele-n ceruri, stele-n valuri", „Numai luna printre ceaţă / Varsă apelor văpaie")

Merită urmărite axele-verticală (ascendentă şi descendentă) şi orizontală – de organizare a peisajului şi funcţia repetiţiilor, mai cu seamă a epitetului „dulce" cu rol personificator („dulcea lună", „dulce dragoste" sau de realizare a antitezei („dulce silă") dar şi a substantivului „stele" de un efect rar întâlnit în lirica noastră: „Stele-n cer şi stele-n valuri".

T. Vianu constată că „fiinţa imaterială a luminii se materializează parcă în răsfrângerea ei prin apă", şi remarcă „această însoţire a luminii cu apa, reflectată ca o tainică îmbrăţişare a lor, mistică pasiune a elementelor".[28)]

La mijloc de codru a apărut în volumul Poezii (1883) şi concentrează la maximum spaţiul-peisaj, în care metafora „ochiul" de apă devine, în acelaşi timp, centru al lumii şi loc în care terestrul comunică natural cu astralul şi natura cu umanul.

G. Popa observă: „În felul acesta, timpul efemer – zborul păsărilor – care revine ca o mişcare ritualică de trei ori în cursul poemului, intră în secantă cu timpul imuabil al minţii şi cu un spaţiu fizic ipotetic încărcat de lumea astrală: pentru a conferi atât spaţiului material extern, cât şi celui răsfrânt, psihic, dimensiunea intensităţii, a pătrunderii emoţionale."[29)]

Construcţia paralel-simetrică a ultimelor cinci versuri evidenţiată şi, prin anaforă, subliniază ideea fundamentală a poeziei: „Şi de lună şi de soare, / Şi de păsări călătoare, / Şi de lună şi de stele/Şi de zbor de rândunele / Şi de chipul dragei mele."

Dezvăluind ideea „apa-oglindă", exprimată prin „baltă" în care se reflectă nu numai cadrul natural, terestru, ci şi cel cosmic, poetul o extinde la oglindirea, în apa bălţii şi a chipului iubitei. Acest cadru, specific eminescian, este simbolul statorniciei şi al veşniciei, îmbinând în armonie cu eul liric.

Peste vârfuri, apărută în volumul **Poezii** (1883) se remarcă prin simplitatea şi transparenţa expresiei, exprimând direct sentimentele de dragoste pentru natură, precum şi starea de melancolie provocată de scurgerea irevocabilă a timpului.

Titlul exprimă un spaţiu nedefinit, abstract, în care teluricul se îmbină fericit cu celestul, spaţiu spiritual aflat la hotarul dintre viaţă şi moarte.

Cadrul natural („Peste vârfuri trece lună, / Codru-şi bate frunza lin, / Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună") creează armonie, pace şi echilibru, datele pastelului convertindu-se în meditaţie şi elegie.

---

28) T. Vianu, ***op. cit.***, p. 265-266.
29) G. Popa, ***op. cit.***, p. 58.

Telluricul este simbolizat de eternul „codru”, în care freamătă „frunza”, răsună de sunetul melancolic al cornului şi este dominat de „lună”, stăpâna universului, pentru a se converti în meditaţie.

Despre **Ce te legeni...,** apărută tot în volumul **Poezii** (1883), Zoe Dumitrescu-Buşulenga afirma: „S-ar părea că de codru se leagă, în concepţia eminesciană, un destin mai înalt decât cel individual, o încărcătură magică, ce-l învesteşte cu un tip de cunoaştere superioară, cu o atotştiinţă lipsind omului şi depăşind graniţele istoriei.” [30)]

Folosind descrierea, imaginile vizuale („codrule”, „cu crengile la pământ”, „ziua scade, noaptea creşte”, „Bate vântul frunza-n dungă”, „Bate vântul dintr-o parte”) într-o gradaţie dramatică, poetul personificând codrul, transmite ideea scurgerii ireversibile a timpului. Aici, natura nu mai este invocată ca imagine a veşniciei, ci este supusă şi ea umanei şi inexorabilei perisabilităţi, prin evocarea perindării anotimpurilor, lăsând codrul „pustiit, vestejit şi amorţit”, consolându-se, ca şi omul, doar cu dorul. Cuvintele din câmpul lexical al timpului („vremea”, „ziua”, „noaptea”, „iarna”, „vara”, „clipele”) amplifică starea de melancolie a codrului personificat!

Sara pe deal a apărut în „Convorbiri literare” (1885), dar aparţine perioadei 1871, 1872, când a fost integrată în poemul rămas nepublicat **Eco**. Sorin Alexandrescu observă că „poemul e construit pe două linii paralele: topirea treptată a amurgului în noapte şi alunecarea, similară a celor doi îndrăgostiţi, unul spre altul. Mişcarea, comună celor două planuri, este insesizabilă, dar de aceeaşi forţă [...]”[31)]

Şi mai departe: „Metaforele, comparaţiile, personificările sunt unitare ca tonalitate. Nici un efect violent, nici o stridenţă [...] , chiar ecoul se risipeşte lin [...]. Interesant este că nici o culoare nu apare în poem [...]. Tabloul este lucrat monocrom, sugerându-se doar zone de umbră şi lumină”.[32)] Ioana Em. Petrescu semnalează „funcţia de axis mundi”[33)] pe care o are „înaltul, vechiul salcâm”, conferind peisajului pastoral dimensiuni mitice.

Idilă-pastel, **Sara pe deal** împleteşte elementele rustice terestre („deal”, „apele”, „salcâm”, „streşine vechi”, „cumpăna de la fântână”, „valea”, „stână”, „clopotul vechi”) cu elemente ale Cosmosului („stele”, „luna”, „nourii”, „noaptea”). Imaginile vizuale amintite se împletesc cu imagini auditive („buciumul sună cu jale”, „apele plâng dar”), simbolizând armonia perfectă a naturii personificate cu sentimentele poetului. Imaginea rustică a peisajului se constituie panoramic, de la general la detaliu: „Nourii curg, raze-a lor şiruri despică, / Streşine vechi, casele-n lună ridică, / Scârţâie-n vânt cumpăna de la fântână, / Valea-i în fum, fluiere murmură-n stână”.

---

30) Zoe Dumitrescu-Buşulenga, ***op. cit.***, p. 47

31) S. Alexandrescu, I. Rotaru, **Analize literare şi stilistice**, E.D. P. Bucureşti, 1967, p. 98.

32) Ioana Ed. Petrescu, ***op. cit.***, p. 42.

33) Ibidem.

Cu o remarcabilă valoare artistică se detaşează pastelul cosmic din poemul **Luceafărul**, unde călătoria lui Hyperion spre Demiurg are loc în spaţiul intergalactic, în care natura este nu numai fantastică, dar trimite la ideea de spaţiu universal. Hyperion, ca şi natura cosmică, este prezentat ca un titan („Creşteau / În cer a lui aripe..., Părea un fulger ne-ntrerupt"). Peisajul este unic: „Un cer de stele dedesubt, / Deasupra-i cer de stele", „... a chaosului văi", „...izvorau lumine" şi simbolizează drumul cunoaşterii („ o sete-n care-l soarbe").

Alexandru Macedonski (1854-1920) imortalizează natura în ciclul **Nopţilor** (douăsprezece la număr), redactată între 1879-1891, în unele **Rondeluri** şi în poezii precum **Pădurea**, **În arcane de pădure**, **Pe bolta clară**. Dintre **Nopţi** se detaşează **Noaptea de mai**, apărută în „Revista independentă" (1887).

Această „Noapte", ca şi celelalte, nu numai că are model poeziile cu acelaşi titlu ale lui Alfred de Musset, dar se încadrează într-o lungă tradiţie preromantică şi romantică a poeziei nocturne, ilustrată la noi de V. Cârlova, I.H. Rădulescu, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu, M. Eminescu.

Expresie a exultanţei vitaliste, poezia este un imn adus naturii primăvăratice: „Parfumele din mai înalţă reînnoite – apoteoze / Şi-n noaptea blondă ce se culcă pe câmpeneşti virginităţi / Este fioru-mpreunării dintre natura renăscută/Şi-atotputerea Veciniciei de om abia întrevăzută / Veniţi: privighetoarea cântă şi liliacul e-nflorit", „... dintre flori şi dintre stele nimica nu va fi clintit", „... stea cu stea vorbeşte-n culmea diamantatului abis, / Izvorul […] s-argintuieşte de alba lună care-l ninge", „E cerul încă plin de stele şi câmpul încă plin de roze/Şi până astăzi din natură nimica n-a îmbătrânit", „Răsare câte-o nouă floare, apare câte-un astru nou, / Se face mai albastru-adâncul, şi codrul mai adânc se face", „Mai răcoroasă adierea, mai viu al stâncilor ecou", „O mică stea e licuriciul, şi steaua este un mic far, / În aer e parfum de roze […]", „Se lumină întinsa noapte cu poleieli mângâietoare", „Aud ce spune firul ierbii şi văd un cer de aripi plin", „această noapte fericită la gâtul ei cu sălbi de astre […] / A-nnobilat nemărginirea cu raze de argint şi aur […], Făcu-să sune glas de bucium la focul stânelor aprins, / Făcu izvorul să-l îngâne, pădurea să se-nveselească".

Compoziţia muzicală, simfonică a poemului este contrapunctată de versul-refren: „Veniţi, privighetoarea cântă..."şi de invocarea permenentă a cerului, de imaginea luminoasă a nopţii, de laitmotive axate pe senzaţiile auditive („privighetoarea", „cântă", „cântecul") şi de cele olfactive („roze", „liliacul", „parfum"), sinestezia, specifică poeziei simboliste.

În arcane de pădure, apărută în „Literatorul" (1890), pe lângă apologia artei şi a poeziei, aduce un elogiu naturii personificate: „În arcane de pădure întuneric ce spăimântă. / Frunza tace lângă frunză şi copac lângă copac / Noapte tristă, noapte

mută, noapte moartă, cer opac”, „În arcane de pădure grozăvie ce spăimântă, / Trăznet roşu ce-nfăşoară şi surpare de potop […]”, „În arcane de pădure grozăvie ce spăimântă, / Aurora-ntârziată nu s-arată sub frunziş […]”. Primele versuri ale strofelor realizează o gradaţie, prin dominanta nominală metaforică.

O descriere originală face poetul exoticei Insule a Şerpilor în poezia **Lewki**, printr-o amplă desfăşurare de reflexe coloristice în perpetuă mişcare. Poezia apare în „Forţa morală” (1901).

Macedonski însuşi consideră această poezie „cea mai de căpetenie” între poeziile sale, în lumina viziunii estetizante pe care o are asupra naturii.

Descrierea se face în culori variate şi înflăcărate, în concordanţă cu starea sufletească a poetului însetat de împăcare şi armonie.

Întreg peisajul static, încremenit al insulei („imperiu de spaţiu”, „stâncă solitară”, „trunchiul mort”) contrastează cu vibraţia permenentă a culorilor („de sidef, de aur roşu”, „spumei albe – crini regali”, „purpura de sânge”, „seară palidă”, „ a tăriilor albastre”, „viaţa verdelui vlăstar”, „roze albe”, „fusul […] de aur”, „viu mărgăritar”, „nimfă blondă”, „troiene de ninsoare”, „zăpadă selenară”, „văpaia azurie”, „flori albastre de cicoare”, „blonda Lewki”), aşa cum seninătatea cerului („astre, / le zâmbesc din pacea naltă”, „zarea […] viu mărgăritar”, „nalta pace”) înfruntă zbuciumul mării („fremătările”, „taluze”, „geme tot, - se vaită tot”, „Marea cântă”, „vibrează”, „Verdea undă […] / Se rostogoleşte […]cutremurată”)

Adriana Iliescu interpretează imaginea insulei ca pe „un simbol al păcii interioare înţeleasă nu ca o ternă linişte plată, ci ca o strălucire, ca o superioară emanaţie vibrantă şi, mai ales, ca un corespondent terestru al liniştii astrale, sclipitoare şi «dulce», spre care poartă «dorul» macedonskian.[34)]

Al doilea mare pastelist, după Alecsandri, este George Coşbuc (1866-1918), un pastetist remarcabil, care a dedicat fiecărui anotimp cel puţin un pastel, iar viziunea din pastelurile dedicate verii aminteşte de Virgiliu şi chiar de Hesiod (cf. D. Micu): **Vestitorii primăverii, Concertul primăverii, Vara, Faptul zilei, Noapte de vară, Iarna pe uliţă, În miezul verii, Toamna**.

Pastelul **Noapte de vară** apare în „Lumea ilustrată” (1892) şi în volumul **Balade şi idile** (1893), ilustrând, cum spunea G. Călinescu, „lirismul obiectiv” al poetului. Elementele componente ale nopţii de vară rurale sunt bine selectate („zările”, „luminiş”, „tufiş”, „codri”, „noaptea”, „râu”, „fumul alb”, „satul adormit”, „luna”, „valurile”, „apa”, „vântul”), natura personificată constituindu-se din elementele vizuale (cele amintite mai sus), auditive („scârţiind”, „mugind”, „hăulind”, „cântând”, zgomotoşi”, „latră”, „răguşit”, „glas domol de clopot”, „ropot”) şi motorii („zboară”,

---

34) Adriana Iliescu, **Poezia simbolistică românească**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 134.

„vine”, „pe furiş”, „vin”, „iese”, „se-nalţă”, „cad”, „se zbate”, „colindă”, „să se cuprindă”). La nivelul mijloacelor artistice se pot reţine epitetele („liniştea […] deplină”, „satul adormit”, „latră răguşit”, „luna […] gânditoare”, „glas domol”, „dulce ropot”, „dorul tânăr şi pribeag”), personificarea („opaiţele-au murit”, „satul adormit”, „luna […] gânditoare”, „dorul mai colindă”), comparaţia („Ca un glas domol de clopot/Sună codrii […]”, „Satul doarme ca-n mormânt”), repetiţia/ („Dor cu dor”, „Drag cu drag”) toate menite să alterneze peisajul cu umorul, recurgând şi la armonii imitative.

Vara apărea în „Lumea ilustrată” (1892) cu titlul Vară, iar cu titlul definitiv în Balade şi idile (1893) şi este un imn închinat forţelor vitale ale naturii.

Peisajul descris este hiperbolizat şi, bineînţeles, personificat („sălbatică spelndoare”, „Ceahlăul […] Un uriaş cu fruntea-n soare/De pază ţării noastre pus”, „imens senin”, „spicele jucau în vânt”, „Natura […] Ca o virgină „, „O mare e, dar mare lină”). Admiraţia pentru natură se exprimă nu numai prin vocative, ci şi prin propoziţii şi fraze exclamative, prin jocul aliteraţiilor vocalice, prin confundarea acesteia cu dragostea şi durerea.

Faptul zilei, apărută în „Literatură şi artă română” (1900) surprinde apariţia zorilor ca o bătălie între întuneric şi lumină („Luceafăru-i gata s-apuie, / Iar Carul spre creştet se suie/Cu oiştea-n jos”, „Pe culmi întunericul piere, / Dar valea e-n neagra putere / A umedei nopţi”, „Şi tot mai lumină se face; / S-albeşte strâmtoarea cărării”, „lumina ce vine”, „E-o flacără bolta senină”, „Se varsă tăcută lumină, / Se varsă grăbită, se-ntinde / Pe dealuri, pe coaste, s-aprinde / Pe şesuri, pe drum”, „O dungă de soare s-arată / Şi-i creşte pe şesuri lucirea”), victoria revenind luminii.

Recurgând la forma adresată (vocative, pronume şi verbe la persoana a II-a) poetul aduce un omagiu astrului zilei („Sunt toate ale tale, tu Soare! / Făptură tu dând dimineţii, / Eşti singur fiinţa vieţii/Şi-al lumii altar […]”) sacralizându-l: „al lumii altar”.

Dumitru Micu consideră acest pastel „o cosmogonie în miniatură”[35)]

De remarcat, încă, gradaţia ascendentă de la strofă la strofă, referinţa folclorică („zmeii cu trupuri de aburi”), personificarea latentă, menită să unifice discursul liric.

Dimitrie Anghel (1872-1914), supranumit poetul florilor, a lăsat câteva poezii dedicate naturii: **În grădină, După ploaie, Linişte, Cum cântă marea, Balul pomilor** etc.

În grădină , apărută în „Adevărul” (1896), devine prima poezie în volumul omonim, din 1905.

După titlu, poezia pare descriptivă, dar, de fapt, este evocativă, întemeiată pe senzaţii olfactive („miresme”, „mireasmă”) caracterizând florile prin personificare

35) D. Micu, **George Coşbuc**, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1966, p. 48.

(„mai sfioasă-i iasomia […], neprihănită”), elementele naturii („plânge norocul zilelor de vară”) visurile („visuri de argint […] surâdeau cu drag”) sau lumina („râde lumina-n foi de mărgărint).

Culorile folosite sunt albul, sugerând puritatea şi roşul, sugerând moartea.

Între elementele naturii şi starea sufletească a poetului se realizează un parallelism uşor sesizabil („Ca nalba de curat eram”).

<u>După ploaie</u> este construită în întregime pe o personificare („se-ntrec miresmele-n putere”, „se bat şi florile […], se războiesc”, „Biruitor […] domneşte singur busuiocul”, „se trezesc […] crinii”, „un trandafir murind se farmă”, „în lupta […] vin şi mândrele verbinii”), în timp ce <u>Linişte</u> beneficiază de o imagine construită pe baza ideii de oglindire şi corespondenţă între planurile teluric şi ceresc („luna […] scânteie ca un ban nou într-o comoară”, „apa-ncremenind […] când îşi reface oglinda-n lună”, „slavă […] pământul”).

Balul pomilor, apărută în „Flacăra” (1913) este una dintre ultimele poezii ale lui D. Anghel, o poezie fantezistă prin excelenţă, bazată pe o incontestabilă vervă imagistică şi pe asocieri sinestezice. „Cochetării şi graţii albe şi roze gesturi”.

Chiar dacă peisajul este unul cotidian („caişii, zarzării şi prunii”), prin suflul de animaţie revărsat de poet, impresionează („Pe pajiştea din faţa casei, caişii, zarzării şi prunii/Înveşmântaţi în haine albe se clatină în faţa lunii, / Stând gata parcă să înceapă un pas uşor de menuet”), / „Se cată ram cu ram”, se-nclină, şi-n urmă iarăşi vin la loc, / Cochetării şi graţii albe, şi roze gesturi, dulci arome/Împrăştie în aer danţul”, / „Ce e de spumă sus pe ramuri se face jos de catifea”, „… cu reverenţe pomii s-au înclinat pân’ la pământ”).

Efemeritatea acestui superb peisaj este surprinsă ironic: „Aşa-s în clipa asta toate, dar malul albii cavalerii […] / Vor deveni ce-au fost de-a pururi: caişii, zarzării şi prunii, /Banalii pomi din faţa casei, ce-i ştiu de-atâtea primăveri” şi aceasta numai datorită faptului că au fost „Despodobiţi de-atâtea graţii ce le-mprumută luciul lunii”.

Octavian Goga (1881-1938) este nu numai „poetul pătimirii noastre”, ci şi un fin şi sensibil poet al naturii. El a lăsat câteva pasteluri, dar a surprins natura şi în diverse anotimpuri (**Toamna**) sau momente ale zilei (**Dimineaţa, Sara, Asfinţit**), iar în alte poezii, precum **Oltul**, natura „puternic umanizată”, devine „personaj simbolic”.[36)] De obicei, natura este invocată, de către poetul ardelean, pentru a da glas durerii unui popor asuprit (**În codru, Noi**) sau speranţei de mai bine (**Stejarul**).

Vom selecta din poemul **Oltul**, apărut în „Luceafărul” (1904), doar personificarea acestuia, prezentarea lui metaforică: „Bătrâne Olt!”, „unda căruntă”, „cetăţuia ta de apă”, „sânul tău”, „Drumeţ, bătut de gânduri multe”, „unda-ţi gânditoare”, „Erai şi tu, haiduc, moşnege”, „Tu, frate plânsetelor noastre / Şi

[36)] I. Dodu-Bălan, **Octavian Goga**, ed. a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p.188, 192.

răzvrătirii noastre frate”, „strigarea ta de tată”, „Biruitor, frângeai zăgazul”, „măreţul tău grumaz de unde”, „Tu, Oltule, să ne răzbuni”, „ţărâna trupurilor noastre / S-o scurmi de unde ne-ngropară / Şi să-ţi aduni apele toate, / Să ne mutăm în altă ţară”.

În codru, apărută în „Luceafărul” (1905) invocarea naturii este folosită, ca şi în **Noi**, pentru a o identifica cu sacralitatea, în antiteză cu neamul identificat cu păcatul şi suferinţa, iar paralelismul om-natură dezvăluie simetria furtunii şi a răzvrătirii: „Când rătăcind, bătrâne codru, / Ajung la sânul tău de tată, / La poarta-mpărăţiei tale / Plec fruntea mea înfierbântată”; „Curat e duhul lumii tale, / Căci Dumnezeu cel sfânt şi mare / Sub bolta ta înrourată / Îşi ţine mândra sărbătoare, / Tu-l prăznuieşti cu glas de clopot / Şi cu răsunet de chimbale…”; „Amurgul înveşmântă-n umbre / Smerita frunzei frământare / Şi pare tânguiosul freamăt / Un glas cucernic de tropare”.

Poetul apelează, în mare măsură, la vocabularul religios, care manifestă concomitent o credinţă profundă şi un mod de expresie ce conferă solemnitate discursului liric.

În pastelul **Dimineaţa**, apărut în „Luceafărul”(1904), sub semnătura Nic. Otavă, descrierea peisajului se bazează pe personificarea/umanizarea elementelor primordiale şi pe o viziune dinamică (lupta luminii cu întunericul, ca şi la G. Coşbuc; „Cu grele răsuflete apele dorm, / Pe lanuri dorm spicele grele, Asupra pădurii veghează de sus/Cetatea eternelor stele, / Luceafărul bolnav în lumea de-ngheţ / Clipeşte din gene molatic […]”, „Luceafărul simte văpaia arzând / Şi tremură, bietul şi moare. / Cu ochii plânşi, stelele toate se duc / Pe patul de nori să se culce”, „Şi codrul prelung se-nfioară / Când, iată, prin neguri cu sârg străbătând / O rază solie coboară: / Deschideţi larg poarta, cărunţilor brazi, / Să vie-mpăratul măririi…”

Descrierea se dovedeşte a fi simbolică, iar înţelesul este evident deplasat în zona naţional-patriotică: „Să mângâie jalea nestinsului dor, /Să-mpace durerile firii”.

Sara, apărută tot în „Luceafărul” (1904), este semnată, la fel, Nic. Otavă şi are o notă elegiacă. Ca în toate poeziile sale, elementele naturii, umanizate, suferă de o profundă tristeţe: G. Călinescu vorbeşte despre „o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit de experienţa crudă a vieţii”[37)] care impregnează întreaga operă a poetului: „Bolta şi-a cernit năframa/Ca o mamă întristată, / Floarea-soarelui pe câmpuri / Pleacă fruntea-ngându-rată […]” / „Codrul cântăreţii-şi culcă, / Doarme trestia bolnavă […]” / „Doarme apa la irugă…”

Chiar dacă este un pastel, din poezie lipseşte elementul coloristic, fiindcă imaginile din versurile: „Zarea-şi picură argintul / Pe ovezele de aur” surprind mai

---

37) G. Călinescu, **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, ed. a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982, p. 610.

degrabă un efect de lumină, iar verbul „ a deveni” se repetă într-o varietate de forme flexionare.

Toamna, apărută în „Luceafărul” (1902), apare în variantă nouă, în volumul Poezii din 1905. Mircea Popa surprinde la Goga, „o predilecţie pentru stările crepusculare, umede, mohorâte, apăsate de prezenţa presantă a ploilor, a toamnelor, a amurgului.”[38)] Observaţia se confirmă: ”Văl de brumă argintie / Mi-a împodobit grădina, / Firelor de lămâiţă / Li se uscă rădăcina. / Peste creştet de dumbravă / Norii suri îşi poartă plumbul, / Cu podoaba zdrenţuită / Tremură pe câmp porumbul”, „…de la miazănoapte / Vine vântul fără milă […], „… viforniţa păgână” […].

Asfinţit, apărută în volumul **Ne cheamă pământul** (1909) are la bază motivul popular din legenda **Soarele şi luna**, convertit într-un izbutit text de sorginte lirică. Amurgul este un „crai bătrân”, „împărţind cernite-odăjdii”. El are „gene argintate”, iar „craiul Soare” doarme leneş”, „se întunecă la faţă”, în timp ce „pădurea-ntreagă / A-nţeles durerea Lunii […]” La acest scenariu mitic, al apusului soarelui, ia parte întreaga natură: brazi, pădure, poiană, iarbă, fagi, Soare, Lună, flori.

Stejarul, pastel apărut în revista „Ţara noastră” (1923) este descries „pe vârf de deal, în largul de zăpadă, / Bătrân stingher […]”. Prezenţa sa este redusă la liniile esenţiale (înălţime, izolare, întuneric, frig, dăinuire), devenind metafora sufletului poetului bântuit de suferinţă, dar rezistând în aşteptarea binelui: „El mut şi blând, stă fără să se-ncline, / Acolo unde-i vifor şi urgie/Blestemul rădăcinilor îl ţine […] / E neclintit: visează primăvara […]”

Astfel, dacă Eminescu îmbina natura cu iubirea, Goga o converteşte în metafore şi simboluri, pentru a exprima, cu gravitate, starea de spirit a martirilor ardeleni.

George Bacovia (1881-1957) a lăsat câteva pasteluri, ca ale unui veritabil contemplativ, concepute în stil simbolist,[39)] simplificând formele.

Unul dintre acestea, intitulat chiar **Pastel** şi apărut în „Arta” (1904), se remarcă prin simplitatea extremă a imaginilor (toamna, ploaia) lipsite de culoare, doar cenuşiul şi negrul, sugerate de „fum” şi de „corbi”.

Un „pastel modern, emancipat de cel clasic, hieratic, static […], străin de tresărirea sufletească a artistului”[39)] este **Décor**, apărut în „Arta” (1904), cu titlul **Funebră**. Alternează, ca peisaj, „copacii albi, copacii negri”, „frunze albe, frunze negre” şi se repetă elementul „parc”, „parcul secular”, peste care „ninsoarea cade rar […]” Peisajul static este dinamizat doar de „versurile intercalate”[40)] Aceşti „copaci” „stau goi”, potenţând decorul „de doliu”, „funerar”.

38) Mircea Popa, **Octavian Goga între colectivitate şi solitudine**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 154.
39) Agatha Grigorescu-Bacovia, **Viaţa poetului**, Bucureşti, 1962, p. 234.

40) Idem

Amurg de iarnă a apărut în volumul Versuri şi proză cu titlul Plumb de iarnă, cu titlul definitiv în „Gândirea” din 1923, şi demonstrează capacitatea lui Bacovia de simplificare extremă a imaginii: „Amurg de iarnă, sumbru, de metal” sau „Copacii rari şi ninşi par de cristal”. Poetul foloseşte două elemente ale naturii (amurgul şi copacii), operând doar cu epitetul dublu sau triplu şi cu o comparaţie.

Caracteristică pentru puternica subiectivitate a peisajului este poezia **Alean**, apărută în „Arta” (1904). Aspecte ale dimineţii de toamnă la ţară, fără a fi interpretate în tonalitate majoră, dobândesc o coloratură melancolică prin adăugarea cuvintelor „frig”, „trist”, „pustiu”, potenţaţă în final prin evocarea copilăriei pierdute. Astfel, versul descriptiv „Şi-i pâclă prin livezi”, reluat în finalul poeziei, dobândeşte conotaţii pur spirituale.

Mai apropiată de ceea ce semnifică pastelul, este Note de primăvară, apărută în „Flacăra” (1916), prin gama coloristică variată („verde crud” – repetat, „mugur alb şi roz şi pur” – repetat). Imaginea idilică din prima şi ultima strofă este întreruptă de trimiterea la suferinţa eului liric şi prin viziunea soarelui ca focar de combustie.

Chiar dacă diferă de poeziile lui Coşbuc şi ale lui Eminescu, reminiscenţe din cei doi poeţi se resimt în **Noapte de vară**, apărută în volumul **Comedii în fond** (1936): „Noaptea-ncet, ticnit se lasă”, „Luna urcă somnoroasă”, „Codrul e de forme plin / Pe sub teii încă-n floare”, „Ah, ce clară noapte-albastră”. De observat orientarea ascensională a imaginilor, mai puţin specifică poetului.

Tudor Arghezi (1880-1967) foloseşte elemente de pastel în multe poezii.

Muntele măslinilor, apărută în volumul **Cuvinte potrivite** (1927), fixează locul acestui munte sfânt: „Munte-ndreptat cu piscul în Tărie / Şi neclintit în visul de azur, / Bătut de-a mării veche duşmănie / Cu bici de lanţuri împrejur...” Îl caracterizează metaforic: „Munte, cădelniţi de izvoare, /Altar de şoimi, sălaş de sori […] / Tu, în hotarul marilor mistere / Eşti ca un semn de-a pururea putere / Al vieţii noastre cea fără de leac…” Imaginile artistice surprind antinomia ceresc-pământesc, subliniată şi de titlul poeziei , precum şi ideea de luptă dintre spirit şi materie prin bogăţia, varietatea şi ineditul imaginilor.

Peisajul cosmic este imortalizat în poezia Miez de noapte, apărută tot în volumul **Cuvinte potrivite** (1927). „Steaua, luna” se-ntâlnesc nu oriunde, ci „-n vârful crucii”. Personificate, stelele „deşteaptă nucii”, iar „pe-al cerului pieptar” (o inedită metaforă), „scapără frumoşii teferi / Sumedenii de luceferi, / Plini de voie şi de har […]” În contrast cu „lumea, jos”, care „îmbătrâneşte”, „Într-o nouă tinereţe / Zilnic cerul nopţii creşte”.

În **Niciodată toamna**, descriind natura, poetul dezvăluie imensa-i tristeţe, dorul de extincţie, împăcarea cu moartea simţită ca o topire în frumuseţea lumii. „Toamna”, „Palid aşternut e şesul cu mătasă./Norilor, copacii le urzesc brocarte”, „Păsările negre

suie în apus/Ca frunza, bolnavă-a carpenului sur/Ce se desfrunzeşte, scuturând în sus/Foile-n azur”. De reţinut personificarea naturii.

Icoană, apărută în volumul **Cuvinte potrivite** (1927), este considerată de Şerban Cioculescu „una dintre cele mai frumoase poezii descriptive ale lui Arghezi”, care „înfăţişează un colţ de natură, văzut noaptea, în felul decorativ al ţesăturilor olteneşti”.[41)]

„Noaptea” personificată „întinde scoarţe, plocate şi covoare, / Urzite cu zigzaguri şi cu chenar mărunt, / În care se repetă izvodul la culoare / Şi chipurile crucii şi florile…”

Peisajul nocturn dobândeşte, sub pana poetului, conotaţii magice: „În faţa lunii, dreaptă, şoseaua-n vărgi cu plopii/S-a pardosit cu ţoale din Jii şi Mehedinţi / Şi-n umbra fiecărui copac aşteaptă popii…”

Momentul zorilor („ivirea”) este marcat tot metaforic: („albele cătune, pitite sub căciuli”, „moara adormită”, „văzduhul cântă întreg cu toţi cocoşii”.

Pe lângă valorificarea sugestiei etnografice, este prezentă în poezie sugestia religioasă. Astfel, peisajul e surprins înainte de ivirea zorilor, de aceea poate fi asimilat cu o epifanie. De aici şi titlul metaforic, cu iz religios (**Icoană**).

Reprezentativă pentru arta miniaturistică argheziană, în care se îmbină jocul cu spectacolul lumii, este poezia **Iarna blajină**, apărută cu acest titlu în volumul **Versuri** (ediţia 1940).

Atât titlul, cât şi primul vers personifică iarna („iarna blajină”) la nivelul epitetului, ca, de altfel, întregul peisaj. „Luna” a rămas încă din vară „în ramuri de ceară”, „pomul... toarce... borangic”, „buruienile sunt îmbrăcate/Şi încălţate”, „... lumea se joacă / De-a un fir de promoroacă”, „Floarea […] s-a făcut nuia”, „Apa face minuni / Şi soiuri de minciuni”. Imaginea din ultima strofă este din nou a iernii şi consecinţelor ei: „Toate taie, toate-nţeapă, / Din văzduh şi din apă, / Şi presărat cu ghimpi mici / Pământul se ghemuie ca un arici”.

Din poezie se desprinde şi o atmosferă ludică, susţinută şi de variaţia liberă a dimensiunii strofelor, a măsurii versurilor şi a utilizării, în exces, a enumerărilor. Rima împerecheată aminteşte de ritmica numărătorilor la copii.

Poezia Mă uit la flori, datată 1941 şi apărută în volumul Una sută una poeme (1947), este un pretext pentru căutarea, în van, a divinităţii, precum în Psalmi.

Pornind de la repetarea verbului „mă uit […]”, Arghezi enumeră atât elementele naturii („flori”, „stele”, „ceruri”, „spinii din grădini”, „buruienile”, „şesul”, „cucuruzul”, „trandafirii”) , „eul”, („mă uit în mine”, „pipăi”, „dau”, „mă plec”, „încerc”, „întreb”, „zisei”, „mă iau după vulturi şi lupi”, „am colindat”, „n-am dat

41) Şerban Cioculescu, **Introducere în poezia lui Tudor Arghezi**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 88.

de Tine nicăieri”), cât şi imaginea lui Dumnezeu („Trecuse albă, chiar atuncea, umbra ta. / Tăria-i de beteală şi salbă lâng[salbă. / Mi s-a părut odată că ai fost o nalbă”).

„Numai vântul într-un lan de orz” confirmă faptul că vede „Răspântia lui Dumnezeu”: „noi o vedem în câmp şi în livede […]”

Poetul, cu amărăciune, concluzionează: „Cu jurământul morţii, cel fără iertăciune, / Toate îl ştiu pe Domnul: nici una nu ni-l spune”.

Vasile Voiculescu (1884-1963) este unul dintre epicii care, descriind natura, cultivă lupta, ca eveniment, prin excelenţă.

Amurgul a apărut în volumul **Pârgă** (1921). Poezia debutează cu un superb apus de soare văzut metaforic: „Cerescul ghem de aur, întreaga lui urzeală / Şi-a depănat-o-n fire de foc strălucitoare... / Ajuns în pragul zării gol, fără beteală, / Rostogolit din ceruri, apune pe ponoare”. Personificat, amurgul „despoaie colinele de aur”. Peste tot pe „unde calcă se stinge o comoară, / Se face vânăt plaiul […] / […] din codri se strecoară / Un lung alai de umbre pe orice cărăruie”. „Ca un cioban”, zoreşte „să-şi strângă cârdul de umbre întins pe cale”, iar mai târziu, pe urmele luminii, „Noaptea încă / Aleargă şi înghite în ciuda răzbunării/Toţi fulgii de lumină împrăştiaţi pe creste […]”.

Asistăm la o viziune agonică a luminii în lupta cu noaptea, prezentată alegoric, o suită de metafore care asimilează toate aspectele universului […]”[42)]

Ca fenomen invers „amurgului”, **Răsărit de lună**, apărută în volumul „Pârgă” (1921) însceneazǎ afirmarea solemnă a victoriei luminii asupra întunericului.

Natura, personificată, se converteşte în imaginea naturii – palat: „Sus, tocmai între două piscuri ce străjuiesc ca doi pilaştri, / Încet s-arată luna […] / Ca o crăiasă-ntr-un pridvor. / Şi-n curtea cerurilor intră călcând pe lespezi de lumină, / Pizmaşă, umbra se ascunde în fundul negrelor firizi […]”

Icoane de toamnă, apărută în volumul Pârgă (1921), ilustrează ceea ce Tudor Vianu numea „pastel dramatic” voiculescian: „natura i se prezintă ca scena unei întâmplări, ca o alegorie în mişcare, uneori cu reminiscenţe din lumea basmelor”.[43)]

Imaginea pădurii este foarte sugestivă, nu numai prin impresia de culoare („pădurea-ngălbnenită […], /Aprinsă […]”, „picuri de văpaie”, „seara cea bălaie”), cât şi prin sugestia de fantastic („Noaptea […] / O namilă flămândă , greoaie ca un urs”, „Amurgul […] o uriaşă rană), bazată pe hiperbolă.

Regresia luminii este văzută animist: „rană / Prin care-al zilei sânge, lumina-ncet s-a scurs”.

---

42) * * * **V. Voiculescu interpretat de…,** Ed. Eminescu, Bucureşti, 1951, p. 66.
43) ***Op. cit***., p. 67.

În pastelul **Pe decindea Dunării**, apărut în volumul **Poeme cu îngeri** (1927), ilustrează pastelul în care peisajul se interiorizează şi se subiectivează, devenind expresia unei stări sufleteşti.

Peisajul de toamnă este dezolant: „triste mirişti cu ciulini”, „baltă”, „În tot câmpul nici un fir nu-i verde”, „albe colilii”, „zări pustii”, „cer de mari melancolii”, „drum fărăr hotar”, „roata zărilor năprui”, „stepă” etc.

În acest spaţiu infinit, figura umană ocupă un loc important, dar şi sentimental de timp încremenit şi comunicarea între civilizaţii.

Prin contrast, pastelul **Toiul primăverii**, apărut în volumul **Urcuş** (1937) este o poezie de exuberanţă vitalistă şi beţie sacră, conceput în stil metaforic. Imaginile vizuale („coaste”, „ierburi”, „valve de flori”, „salcâmi” „tei”, „nuci”, „lacul”, „muguri”) alternează cu imagini auditive („clocot”, „ecou”), olfactive („miresme”) şi cinetice („spânzură”, „ies”, „duc”, „s-amestecă”, „bat în vânt”, „ţâşnită- „, „înfrunzeşte”), creând o atmosferă tonică, optimistă; imaginile sugerează unitatea regnurilor şi a stihiilor.

G. Topârceanu (1886-1937) se menţine tot în zona confruntării dintre întuneric şi lumină. Unele pasteluri le-a intitulat „rapsodii”, mai importante fiind cele care imortalizează primăvara sau toamna.

Rapsodii de primăvară a apărut în „Adevărul literar şi artistic” (1928). Cuvântul – definiţie din titlu este împrumutat din sfera muzicii, unde denumeşte o compoziţie alcătuită din fragmente variate. Acest ciclu al rapsodiilor Topârceanu îl dedică „fiinţelor gingaşe, firului de iarbă şi bobului de rouă” (Al. Săndulescu).

În acest pastel, „epitetele câştigă în context, văzute […] în funcţia lor stilistică. Sunt epitete cu răsfrângeri decorative-descriptive, epitete lirico-morale şi epitete neologistice, cu substrat umoristic”.[44)]

Personificarea este, la fel, la loc de cinste („crângul adormit”, „abur moale”, „ferestre amorţite”, „un zarzăr mic […] s-a trezit”, „soare crud”, „primăvara” are „pasul […] uşor”, ca şi comparaţia („gospodinele / Iuţi ca albinele”, „crenguţele ca spinii”, „Cerul e-albastru / Ca o petală/De miozat”) şi metafora („stol […] de îngeraşi”, „vălul subţirel de floare”, „argintul”, „rai”, „trena-i de ninsori”), alături de enumeraţii şi repetiţii.

Cântec a apărut în „Însemnări literare” (1919), cu titlul **În pădure**, sub semnătura G. Struma.

Concepută în stil direct, poezia evocă frumuseţea pădurii primăvara, când „de subt frunze moarte ies/În umbră viorele”, când „strălucesc subt rouă grea / Cărări de soare pline”. Dacă nota dominantă este optimismul, prin contrast, ultimul vers schimbă brusc, starea sufletească a poetului” „Şi singură ca mine […]”.

---

44) Constantin Ciopraga, **G. Topârceanu**, E.P.L., Bucureşti, 1962, p. 321.

Cea mai valoroasă poezie a lui Topârceanu rămâne **Rapsodii de toamnă**, apărută în „Însemnări literare” (1919), impresionând prin fantezia descriptivă, prin efectele parodice obţinute prin îmbinarea cuvintelor familiare, chiar populare, cu neologismele.

Dominantă rămâne, însă, fantezia descriptivă: „o boare […] / a furat de prin ponoare / Puful păpădiilor”, „toate florile şoptiră […]”, salcâmul este „mândru ca o flamură”, având „solzii frunzelor mărunte”, zburliţi, „vine-un vânt de iarnă” cu „voce […] tiranică”, „-au pornit-o peste luncă / Frunzele-n bejanie”, „Papura pe lac se zbate / Legănându-şi săbiile”, „O păstaie de sulcină” / A făcut explozie”, „dalia / Ca o doamnă din elită”, „Trei petunii […] / Stau de vorbă…”, „Floarea-soarelui, bătrână, / […] se sperie”, „buruienile-ngrozite”, „Rumenele lobode”, „mătrăguna / A-nvăţat un brusture / Să le spuie-n faţă una / Care să le usture!”, „De mirare parcă-şi ţine / Vântul respiraţia”. Toamna are „Haina […] cu trenă lungă, / De culoarea vântului”. Ea este „zâna melopeelor / Spaima florilor […] şi „pleacă mai departe, / Pustiind cărările / Cu alai de frunze moarte / Să colinde zările […]”

Poezia se mai caracterizează prin umorul melancolic (mai cu seamă în strofele finale), cât şi prin ritmul sprinţar. Poetul cântă atât natura cât şi micile vietăţi alarmate de sosirea intempestivă a toamnei.

Ion Pillat (1891-1945) caută în poeziile sale descriptive semnele unei legi care guvernează existenţa.

Bazată pe o personificare de sorginte folclorică, poezia **Vârful dealului**, apărută în „Flacăra” (1921), confirmă observaţia lui Cristian Livescu, conform căreia, „plecând de le elemente simple, de pastel rural, poetul descoperă simbolurile înseşi ale neamului cu care se vrea solidar”. [45)]

Imaginea-simbol, metaforizată, este dealul, axă a lumii, care parcă uneşte cerul cu pământul, oferindu-i poetului o perspectivă nu numai asupra peisajului („Un uriaş […] / Pletosul deal […]”, „verdea câmpie argeşană”, „drumul”, „sălcii plângătoare şi plopi pribegitori”, „Ca şi argintul sprinten, viu apele sclipesc”, „colina”, „a cerului văpaie”, „vărf de deal! / […] capăt liniştitor de drum”, „amurg”), ci şi asupra propriei existenţe. („să-şi revadă ţara cu sate fără număr, / Cu casele: mioare şi turlele: păstori”, „ţinutul”, „unde clarul cântec de clopot creştinesc” „De fiecare casă un crin înalt de fum”).

În contrast cu descrierea peisajului, apar în finalul poeziei brusca particularizare şi subiectivizare a imaginii.

În vie, apărută în „Gândirea” (1921) este un pastel clasic, în aparenţă, înrudit cu cele ale lui Alecsandri (prin subiect, dimensiuni, structură prozodică), dar îşi dezvăluie modernitatea prin folosirea sinesteziei şi a unor comparaţii îndrăzneţe.

---

45) C. Livescu, **Introducere în poezia lui Ion Pillat**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 69.

Astfel, imagini ca „via”, „sitarii”, „toamna”, „ziua […] pe rod”, „soarele de aur”, „Cu galben şi cu roşu îşi coace codrul ia”, „lumina zboară” par desprinse dintr-un pastel classic, în timp ce „miroase via a tâmâios şi coarnă”, /Mustos a piersici coapte şi crud a foi de nuc”, „soarele […] dă-n pârg ca o gutuie”, „prin foi lumina zboară ca viespi de chilimbar”, „Ecou ce adormise şi-a tresărit deodată- / În inimă cum prinde o toacă-ncet să bată / Lovind în amintire […]” dau un aer modern textului.

Amurg în Deltă, apărută în „Viaţa Românească” (1927), cu titlul **Amurg**, este o poezie preponderant descriptivă.

Ochiul poetului este încântat de „verde, păpurişul” care „Se-ndoaie-n vântul serii foşnitor”, de „stuf”, de „Delta toată-n aur”, de „umbrele ostroavelor de plaur”, care „Albastrul cenuşiu îl împânzesc”, de „noaptea şoptitoare”, de „valul ce se-ntunecă-ntruna”, de „cele cinci coline” care „cresc în zare […]” Atmosfera este subtilă prin alternarea axelor orizontală şi verticală în organizarea imaginilor, a aproapiatului şi a depărtatului, a încremenitului şi mişcătorului, prin jocul celor două culori complementare (aur şi albastru), precum şi prin efectele sonore obţinute prin aliteraţie.

Noapte pe ţărm, apărută în „Cugetul românesc” (1923), surprinde fenomenul magic al reflectării lunii în apa mării, ca pretext pentru exprimarea unor tainice corespondenţe. Câmpul şi marea, ziua şi noaptea, lumina şi întunericul, pământul şi cerul sunt perechile ce semnifică unitatea fundamentală a universului.

Astfel, „velinţi de soare” de pe câmp au drept corespondent „sidef de lună” pe mare; „plaja pământească” – „plajele din lună”, „tărâmul nostru”, „ţările din lună”. „Talazul sună, Pe câmp cu fulgi de soare. Pe mări cu solzi de lună”, iar „zorii şi cu noaptea, privindu-se, au stat”.

Structura discursului liric se bazează în mare măsură pe repetiţie („lună”, „când”, „talazul sună”, „câmp”, „soare”, „mări”) pe antiteză („câmp – mări”, „plaja pământească – plajele din lună”, „zorii – noaptea”) şi pe paralelism sintactic.

Adrian Maniu (1891-1968) este un contemplativ.

Pastelul **Lângă pământ**, apărut în volumul cu acelaşi titlu (1924), confirmă ceea ce observa Mircea Scarlat, că în pastelurile lui Adrian Maniu „este vorba de reprezentare, nu de consemnarea unor percepţii. Sunt privelişti inventate, realizate prin acumulare de notaţii «curgând» sacadat.”[46)]

Elementele descrierii au caracter de multiplicitate şi indistincţie, fie ele animate sau nu, facilitând detaşarea unicelor figuri singulare, sperietoarea şi luceafărul, simbolizând derizoriul şi sublimul, ambele proiectate pe cer, dar fiecare, cum s-a văzut, cu propria-i semnificaţie.

46) Mircea Scarlat, **Istoria poeziei româneşti**, III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986, p. 86.

Întâlnim atât elemente derizorii ale naturii, în sensul de obişnuite („bălţi”, „şiri de paie”, „trifoi”, „cetate”, „punţi de lemn”, „râuri”, „vii”), cât şi elemente celeste, sublime („luceafăr”, „stele”).

Amurg, apărută în volumul **Lângă pământ**, (1924), ne convinge că poetul vede natura cu ochii pictorului, „dar are posibilitatea – miraculoasă, am putea spune, fără să exagerăm – de a ne reda în cuvinte viziunile sale plastice, păstrând esenţa efectului cromatic sau sculptural”.[47)]

Viziunea plastică a poetului este modernă, deoarece nu descrie, ci selectează impresii, prin alăturarea cărora creează atmosferă: „Toamnă. Cerul alb ca pâinea. Soarele coboară-ntruna / […], norii-n zare s-au lungit,”, „a-nflorit […] luna”, „apa cercuieşte unde”, „o stea mică se arată”, „sălcii plângătoare”, „vântul poartă apei şoapte”. Coloritul e simplificat , redus la contrastul „sur-verde” şi la efecte de umbră şi lumină.

Poetul manifestă predilecţie pentru formele rotunde: „soarele”, „luna”, „inel de piatră”, „stea”, „fântâna” şi pentru imagini vizuale, cu excepţia jumătăţii ultimului vers.

Lucian Blaga (1895-1961) tratează natura mitic, cu profunzimi ce nu pot fi întotdeauna sondate integral.

Amurg de toamnă, apărută în revista „Patria” (1919), porneşte de la sugestii folclorice, pentru a demonstra naşterea mitologiei personale a poetului, convertită în versuri albe.

Personificat, „amurgul suflă/cu buze roşii […]”, în timp ce „o rază venind în goană din apus”, cade împreună cu frunza pe care s-a lăsat, deoarece lumina are greutate.

„[…] «figura» universului ni se dezvăluie dintr-o dată alta, harta uscată a realului începe să palpite misterios, strecurându-ne o emoţie nemaiîntâlnită”[48)]: „O, sufletul! […] / să nu-l ajungă nici o rază de lumină: / s-ar prăbuşi”.

Poetul introduce elemente şi face asociaţii cel puţin stranii pentru o descriere obiectivă: norii sunt acoperiţi cu un văl de cenuşă, lumina are greutate, făcând să se prăbuşească frunza şi sufletul poetului.

Vară, apărută în „Lamura” (1920), reuneşte o viziune bazată pe identificarea omului cu elementele naturii şi pe ideea rodniciei, dominând elementul nominal („orizont”, „fulgere”, „dogoare”, „pământu-”, „lan de grâu”, „soare”, „spicele”, „grăuntele”, „flori de mac”). Întreaga poezie ilustrează dominanta volumului

---

47) Mircea Tomuş, **Cincisprezece poeţi**, E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 185.

48) Şt. Aug. Doinaş, **Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga**, în **Lectura poeziei**, E.C.R., Bucureşti, 1980, p. 43.

Poemele luminii: „Contemplaţia calmă, senin abandon de sine în favoarea impunerii ritmurilor naturii, ce penetrează fiinţa până la substituire”[49)]

În munţi, apărută în „Gândirea” (1926), caracterizează tipul de viziune poetică blagiană, închipuind un cadru mitic: „Lângă schit, miezul nopţii găseşte / făpturi adormite-n picioare, / Duhul muşchiului umed / umblă prin văgăuni”, fluturii îşi caută „în focuri cenuşa”, „feţele stânilor - îşi freacă de lună umerii goi”, „sarea vieţii” este în „ierburi”, „În sângele oilor, noaptea pădurii e vis lung şi greu”, „Pe patru vânturi adânci / pătrunde somnul în fagi bătrâni”, „un balaur […] / visează lapte albastru furat din sâni”.

Natura, din acest pastel nocturn, se relevă prin întunericul greu prin aerul împietrit, parcă, precum un blestem. Peisajul este transfigurat prin proiecţia în fabulos, un fabulos de provenienţă folclorică, ilustrând importanţa, pentru poet, a „nopţii muntelui şi pădurilor”.

Miezul nopţii este miezul de taină al lumii. Timpul este dilatat prin referinţe metaforice relevante: „din răsărit”, „peste muche”, „lună”, „patru vânturi”, „undeva”, iar spaţiul este definibil doar prin elemente de atmosferă.

Jocul de sensuri al metaforelor conferă imaginii globale un caracter misterios, semireal. Lumina selenară, tratată metaforic, în spirit folcloric, orientează, de asemenea, spre fabulos. Astfel, noaptea apare ca o stare de vis, opusă lumii diurne, o atmosferă de vrajă.

Caracteristică pentru felul în care Blaga personalizează peisajul, pentru integrarea elementelor peisajului în metafore rare, este poezia **Septembrie**, apărută în „Gândirea” (1929).

Peisajul este, ca în poezia **În munţi**, de sorginte fantastică: „ceasul verde al pădurii”, „ochiuri ciudate”, „brânduşi cu viaţă târzie”, „jilavul muşchi”, „amurgul gorunilor sferici”, „codru”, „asfinţit”, „bolţile-adânci”.

În vizunea poetului, degenerarea naturii este cauzată de „otrăvuri uitate”, care „adie” în atmosferă, ofilind „ceasul verde-al pădurii”. În consonanţă cu peisajul, apare „cântecul vechi” al turmelor, „cu clopote”, conferind, parcă, pădurii „tulnice multe”, menite să menţină atmosfera de beatitudine melancolică.

Cele mai multe pasteluri ale lui Lucian Blaga (**Soare iberic, Ţară, Munţi şi nori**) folosesc descrierea ca pretext pentru exprimarea unei game variate de stări sufleteşti (nostalgia după ţinuturile natale, patriotismul poetului, mitul propriu privind naşterea geologicului).

Ion Barbu (1895-1961) se înscrie printre epici, unul dintre cei mai originali poeţi români şi unul din marii poeţi pe care România i-a dat lumii.

[49)] Ion Pop, **Lucian Blaga – Universul liric**, E.C.R., Bucureşti, 1981, p. 23.

Munţii, apărută în „Sburătorul” (1919), dezvăluie o puternică dezlănţuire de forţă vitală, pendulând între elan şi încremenire.

Prezentaţi metaforic („spasm încremenit”, „supremă încordare de granit”, „braţ semeţ”, pe care „ghiaţa înălţimii i-a-mpietrit”), munţii domină înălţimile, logodiţi cu „vasta strălucire” prin „dorul lor nebiruit”.

În contrast cu „solidul”, impresionează imaginea apei, văzută metaforic: „Şerpuitoarea formă veşnic vie”, care, după ce a izvorât din ”stânci” ce „expiră-n vijelie / Şuvoiul apei [...], Prin necuprinsa zărilor câmpie/Se-ndreaptă către mări odihnitoare [...]”.

Elogiu aduce poetul naturii şi prin poezia **Copacul**, apărută în „Sburătorul” (1919), al cărui sens a fost definit de Eugen Lovinescu: „Spasmul copacului de a soarbe opalul de sus [...] ne arată o puternică emoţie a poetului în tendinţa lui, înfrăţită cu cea a naturii spre o ascensiune”.[50)]

Personificat, copacul este şi el o forţă a naturii: „... ar vrea / Să sfărâme zenitul şi-nnebunit să bea, / Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină”, „De-un strălucit albastru viziunea lui e plină / Oricât de multe neguri în juru-i vor cădea”. Toamna, însă, înfăşurat în „tonuri de crepuscul”, „împăcat / În toamna lui, copacul se-nclină către glie”.

În **Banchizele**, apărută în „Sburătorul” (1919), „aproape toate elementele primordiale au nostalgia solidarităţii, aspirând să-şi depăşească originara stare printr-un proces metaforic [...] „[51)]

Din poezie se pot distinge o suită de antinomii: întuneric/lumină („soare”-„noapte”), gheaţă / soare („sinteze transparente”, „năvi de ghiaţă” – „soare roşietic şi avar”), latenţă / manifestare („stătătoare pustietăţi lichide”), „mereu rătăcitoare” / „pornesc să-şi întrunească ascunsele comori / [...] aruncă / Efluviile unor neprihănite zorii”).

Imaginile vizuale evocate („verzi şi stătătoare pustietăţi lichide”, „străluciri”, „soare roşietic”, „aurul stelar”, „înflorirea reflexelor fluide”, „fir cu fir”, „năvi de gheaţă”, „iluminate”, „mări”, „umbră”, „zori”) alternează cu jocul aliteraţiilor consonantice.

Răsăritul, apărută în „România nouă” (1921), reia confruntarea dintre întuneric şi lumină, după ce aceasta a fost tratată ludic-umoristic (de la **Concertul în luncă** al lui V. Alecsandri şi **Chindia** lui G. Coşbuc, până la **Rapsodiile de toamnă** ale lui G. Topârceanu sau **Asfinţitul** lui O. Goga.

---

50) Eugen Lovinescu, **Iarăşi Ion Barbu**, Poezii, Bucureşti, 1970, p. 395.

51) Marian Mincu, **Opera literară a lui Ion Barbu**, E.C.R., Bucureşti, 1990, p. 319.

Limită între noapte şi zi, răsăritul este înfăţişat „ca o imagine a unei drame cosmice a morţii – spre naştere: «Răsărit» înseamnă, aici, victoria «războinicului solar».”[52)]

Personificarea este susţinută de originalitatea şi forţa imaginilor: „Cumpăna ridică-n zenit pironul clar”, „Pe chipul nopţii trece-un gând pieziş de ură”, „-al lunii rece, ferăstruit pătrar / Belşug de fire scapă”, „tânjeşte în armură / Scăpărător de raze, războinicul solar”, „din vrajă se descheie / Greoi, zvâcnind în salturi metalicul său trup […] / Împlântă-n ţeasta nopţii pumnale de lumină”.

Limitele lirismului tradiţional sunt depăşite prin sensul mai general, conferit poeziei de folosirea persoanei a treia, sens care devine mai profound.

Barbu Fundoianu (1898-1944) a lăsat, în scurta sa viaţă, şi câteva descrieri de natură, unele tradiţionale, altele cu tendinţe moderniste.

Amurg de toamnă, apărută în „Revista noastră” (1915), cu titlul **Afară suflă vântul**, este o poezie de tinereţe, în care elementele naturii din care se constituie peisajul au încă suavitatea şi frumuseţea propriei poezii tradiţionale.

Toamna este sugerată de elemente specifice anotimpului: „Afară suflă vântul”, „ploaia bate-n geamuri”, „nori sporesc pe boltă”, „mor macii-n lac de sânge”, „plânge firav cimbrul şi gingaşa cicoare”, „sălbatica răsură […] îşi plânge dus norocul”, „freamătă pădurea”, „geme-n plans porumbul”, „plâng […] norii […] şi cerul cum e plumbul”, „plânge apa-n vaduri”.

Toate aceste elemente sunt supuse unei zbateri şi suferinţe, sugerate prin repetarea verbului „a plânge” (în diverse forme flexionare) şi de imaginile care inspiră ruperea, rănirea, sângele şi potenţează frământarea din sufletul poetului („… şi sufletul meu moare / În aiurări de spaimă şi-n cânturi funerare […]”).

Ideea acumulării aproape insuportabile a durerii este accentuată şi de structura sintactică a discursului liric, bazată pe coordonare.

Postuma **Mare**, datând de prin 1917, a apărut în volumul **Privelişti şi inedite** (1974) , confirmând observaţia mai generală a lui Aurel Martin, potrivit căreia „atitudinea de ansamblu a poetului faţă de natură se cere definită prin categorii negative […], inaderenţa, disparitatea, desfigurarea”, încât se poate vorbi despre un „disentiment” al naturii. [53)]

Imagini ca: „O mare cenuşie, ca-ntr-un tablou murdar”, „furtuna geme-nuntru […] / şi viforoasă-azvârle mucegăite plante”, „metalu-i vag şi sur”, „valul urlă, ţipă şi spumegă obscur”, „geamandura geme în mare”, „meduze răposate”, „marea […] urlă-n suflet” sunt edificatoare.

---

52) Ioana Ed. Petrescu, **Ion Barbu şi poetica postmodernismului**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993, p. 55.
53) Aurel Martin, în **B. Fundoianu, Poezii**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, p. XXII-XXIII.

Toate elementele descrierii stârnesc repulsie, substantivele şi adjectivele sugerând descompunerea, moartea, tulburarea conştiinţei, iar verbele traducând suferinţa sau expresia ei (geme, urlă, ţipă, spumegă).

Opoziţia om-natură (nu comunicarea, ca în alte pasteluri) este afirmată conclusiv în ultimul vers: „Şi stăm aşa potrivnici de o eternitate”.

Apărută în revista „Unu” (1930), cu titlul Privelişti XI, datată 1919, poezia Sinaia confirmă observaţia lui Aurel Martin că în „desenul” lui Fundoianu „contururile obiectului par respectate întocmai, dar, în realitate, adică în imagine, intervine arbitrarul asociaţiilor mintale. Logica subiectului e impusă obiectului.”[54)]

Iată: „Fagii au frunză groasă”, „toamna […] ca o panglică lată”, „râul […] -şi spală dinţii de bolovani”, „fagii roşii”, „tăcerea cântă”, lumina cu buzele în lut”, sunt numai câteva exemple în sprijinul afirmaţiei criticului.

Imaginile se caracterizează nu numai prin violenţă, ci şi prin stranietate: „slove […] impure”, „veveriţe […] fără ochi”, „privirea s-o ţii în loc, sub pleoape”, „cauţi îndărătnic”.

Componenta de „artă poetică” a textului se desprinde din versurile 4 şi 5 („De ce descoşi din lucruri figurale, ca-n bani / scoşi din pământ, cu slove chircite şi impure?”), 5 („Am cunoscut deodată răcoarea de pădure”) şi 10-12 („şi cauţi îndărătnic să ştii de ce-a căzut / de-aşa de sus lumina cu buzele în lut”).

Şt. Aug. Doinaş (1922-2005) merge în direcţia lui Lucian Blaga, îmbrăţişând formula mitică în „tratarea” naturii.

Poteca, dadată 1963, apare în volumul **Ipostaze** din 1968. Poezia construieşte imaginea unui loc mitic, în care contrariile, precum nevăzutul/lumina („cel mai adânc/luminiş din adâncul pădurii” – „lumina”), adâncul/înaltul („cel mai adânc […], adâncul pădurii” – „un abur uşor […] porneşte […] în sus”), viaţa şi moartea, material şi spiritul coexistă şi trec unul în celălalt.

Simbolistica legată de cele patru animale emblematice („ursul bătrân”, „căprioara rănită”, „şarpele vătămat”, „privighetoarea fără aripi”) sugerează puterea şi vârsta, graţia suavă şi vulnerabilitatea, înţelepciunea şi viclenia, sensibilitatea şi expresia artistică.

Recurgând la repetiţie („adâncul”, „lumină”, „numai”, „pierde culorile”) şi enumeraţie, poetul reliefează ideile fundamentale ale versurilor, contând şi pe efectul, în simetrie antitetică, al versurilor scurte din finalul strofelor a doua şi a treia.

Trestia, dadată 1957, apare în volumul **Ipostaze** (1968). Ni-l dezvăluie pe poet ca spectator, asistând la felul în care „ziua se-ngână cu noaptea”, „trestia” se oglindeşte-n iaz, sunt „zorii-n delir, pustiitul amar / leneş […]”, seara este dominată

---

54) **op. cit.**, p. XXI.

de „duhul târziului”, de „vântul de baltă” resimţit de „trestia” care „tresaltă”, „vibrând între maluri şi stele”, „Până spre ziuă –n răstimpuri, tresare / trestia tristă […]”.

De remarcat limpezimea imaginilor vizuale în contrast cu expresivitatea insinuantă a elementului sonor („se-ngână”, „vibrând”, „cântecul […] tulbură orfic al apei timpan”).

Peisajul devine, astfel, travestitul unei implicite meditaţii asupra artei, mediatoare între cer şi pământ, spre care trimit aluziile mitologice.

Dacă în „**Zvon de april**” exuberanţa vitală, generată de primăvară, simplificarea liniilor imaginii, sobrietatea coloritului, suavitatea şi imaterialitatea senzaţiilor conduc la sugestia permanentă a existenţei unui tâlc ascuns al lucrurilor, **Luna**, dadată tot 1957, dar apărută în volumul **Ipostaze** (1968), deşi manifestă aceeaşi preocupare pentru imagine, are şi o nuanţă ludică. Astfel, „luna” are „suflet dublu […] -n apă şi în aer”, „Argintu-i rozător muşca din râu / imaginile sălciilor plânse”, iar apoi a ieşit pe ţărmuri „cu strigăt de văpaie/atât de stins, atât de enigmatic”.

La prima vedere, accentul cade pe caracterul cu totul neaşteptat al asocierii metaforice. Aceasta pune în lumină tainicele corespondenţe, cum ar fi ineditele şi surprinzătoarele asocieri, în aglomerarea lor („luna-castor”, „argintul rozător”, „locuinţa pentru săruturi”, „strigăt de văpaie”) care personalizează răsăritul lunii pe apă, un subiect banal pentru neavizaţi.

A.E. Baconsky (1925-1977) este înrudit cu C. Conachi, dar şi cu V. Cârlova, M. Eminescu şi I. Pillat, punând poezia în slujba comunicării unor stări sufleteşti, pe lângă atenţia acordată tablourilor din natură.

Imn către florile toamnei a apărut în volumul **Dincolo de iarnă** (1957). Despre pastel, Mircea Martin spunea: „Abordarea pastelului – tipar necanonic, devine o paradoxală soluţie de emancipare imaginativă”[55)], iar despre această poezie, E. Simion spune că este „o mică elegie simbolistă […], spiritualizată şi pusă în acord cu un sentiment nelămurit de jubilaţie şi regret în faţa firii”.[56)]

Concepută exclamativ, în stil direct, poezia aduce un elogiu florilor, „toamnei”. Sunt enumerate: „dalii, tufănici şi crizanteme”, „flori […] / De aramă, de purpură”, „corola rece”, „pădurea” care „se destramă”, „câmpia”, „frunze umede-n vie”, „flori târzii/Ca nuferii”, „sărutul de foc al petalelor”. Versul „O, dalii, tufănici şi crizanteme” devine refren.

Invocaţia alternează cu descripţia („paloarea grădinilor brumate”, „culori arzând de iubire târzie”, „frunze galbene se-nchid pline de somn”, „corolele cu luminosul lor contur […] ard puzderii”, „sărutul de foc al petalelor”), antiteza accentuează efectele

55) Mircea Martin, în **A.E. Baconsky, Scrieri, I, Poezii**, E.C.R., Bucureşti, 1990, p. XV.
56) Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, III, E.C.R., Bucureşti, 1984, p. 137.

toamnei: „Să înfloreşti când totu-n jur se stinge”, iar demersul caracteristic al privirii alternează cu îmbrăţişarea spaţiului larg („prin ceaţa toamnei pădurea se despoaie”, „În mările cerului fără hotar”) cu evocarea unui element apropiat, aproape miniatural („tufănei”).

În alte poezii, Baconsky este contemplativ (**Ţărm singuratic**), pierzându-se peisajul pe care-l zugrăveşte până la fuziunea cu acesta (apa, marea, valurile).

Nichita Stănescu (1933-1983) îşi construieşte o lume a lui, paralelă şi independentă de cea reală.

Poezia **Dimineaţă marină**, apărută în volumul **Sensul iubirii** (1960) se caracterizează prin sărăcia elementului descriptiv (plopii, mare, dimineaţă, lumina) devenit, prin concentrare, mai puternic expresiv, sugerând comunicarea „materială” a eului liric cu natura înconjurătoare, prin mişcările line („umerii […] mi I-au atins”), unduioase („mă ridicam […] / scuturându-mi şuviţele…”), bruşte („mă ridicam, scuturându-mi […] undele”).

Imaginea răsfrângerii din versurile „Adânc, lumina-n apă o să-mpungă: / din ochii noştri se va-ntoarce înmiit” este caracteristică acestei poezii.

Nota muzicală este susţinută de expresia „umbrele […] melodioase”, reluată ca vers final.

În **Câmpie, primăvara**, apărută în acelaşi volum, impresionează osmoza eu liric-natură, umanul şi vegetalul comunicând prin unitatea ariilor semantice ale cuvintelor care le determină: „În cearcăne verzui te ocolesc departe/vibraţiile ierbei, arcuite tandru, / şi le iveşti, şi le azvârli în jururi, sparte / cu râsul tău […]”

În **Cântec de iarnă**, evocarea naturii se face, ca la Eminescu, în strânsă relaţie cu cea a femeii iubite: „Eşti atât de frumoasă iarna!/Câmpul întins pe spate, lângă orizont, / şi copacii opriţi din fuga crivăţului […]” Poetul receptează lumea hiperbolic.

Înserare de toamnă a apărut în volumul <u>Necuvintele</u> (1969) şi realizează un spaţiu în care natura este văzută agonistic, ca o luptă între lucruri şi imaginile lor („copaci fără frunze”, „clişeul negru al lacului”, „amurg”, „umbra lungă/a lucrurilor / devenea mult mai adevărată decât lucrurile”). Imaginea înfăşurării / îmbrăţişării / înglobării se dovedeşte a fi adevărata realitate.

Marin Sorescu (1936-2000) „tratează poetic realul” (cf. Şt. Aug. Doinaş).

Otrăvuri, apărută în volumul **Moartea ceasului** (1966) este definitorie pentru modul fantezist în care poetul „transcrie” sentimentul comuniunii cu natura.

După ce afirmă: „Iarba, munţii, apele şi cerul/Mi-au intrat în sânge”, poetul constată efectul: „Simt că-nverzesc, / Din cauza ierbii, / Că mă umplu de prăpăstii / […] / Din cauza munţilor. Că picioarele rotunjesc pe drum / Pietrele […] / Din cauza apei / Şi mai simt că devin/Parcă albastru […] / Cu stele pe ochi […]”

Deci, „otrăvuri nu sunt maligne, ci cu efecte benefice.

Timp, apărută în volumul **Tinereţea lui Don Quijote** (1968), abordează tema morţii universului. Chiar şi muntele e vulnerabil „Hodorogul […] bătrân", „zbârcit în norii / Din colţul ochilor […]", într-o zi, îi va veni şi lui vremea".

Teama de disoluţie este implorată prin tratare aparent dezinvoltă, dar, dincolo de tonul pseudoglumeţ şi mimat-nepăsător, simţim cum vibrează drama dispariţiei ineluctabile: „Nu va mai exista după el / Nici măcar o pată de cer […]".

Reluând tema înfrăţirii omului cu codrul, poezia **Foaie verde**, apărută în volumul **Tuşiţi** (1970) dezvăluie ceea ce Mircea Scarlat a numit „Modelul luat în răspăr"[57)], adică relevând latenţe de sens mult mai profunde decât în poeziile populare pe aceeaşi temă.

Cele două entităţi (omul şi codrul) sunt spiritualizate, deşi perfect îngemănate, încât îşi pot chiar interschimba funcţiile: „Codrule, / Dă-mi o frunză de sus, / Pentru lumină şi pentru tinereţe, / Şi pentru viaţa care nu moare" sau: „Codrule, dă-mi o frunză de jos, / Pentru întuneric şi pentru bătrâneţe, / Şi pentru moartea care nu învie". Fuziunea, până la contopire, o ilustrează versurile: „Noi ne-am scris sufletul / Pe frunze" sau „… mai bine cântă tu / Şi cu sufletul meu".

Aprofundarea comuniunii se realizează prin repetiţii („codrule", „dă-mi", „o frunză"), prin elementul de surpriză introdus de ultimele două versuri, isolate de strofe, dar şi prin dispunerea grafică şi versul alb.

În **Astfel**, apărută în volumul cu acelaşi titlu (1973), natura, redusă la câteva forme fundamentale („arcul Carpaţilor", „luceafăr", „holdele din Bărăgan"), care evocă atât spaţiul, cât şi timpul, adică istoria, devine emblemă a ţării. Din viziunea asupra naturii se desprind ataşamentul patriotic al poetului, precum şi reinterpretarea unor reminiscenţe eminesciene.

Strofa finală este sobră şi solemnă, de altă factură metrică, încărcată de noi semnificaţii, prin conotaţia elementului lexical: „Astfel atenţi / La tot şi la toate / Am învăţat mereu / Să fim veşnici".

57) Mircea Scarlat, în **Prefaţă la Marin Sorescu, Drumul**, Bucureşti, 1984, p. VIII.

III. Portrete în proză

„Portretul” (fr. portrait) este descrierea unei personae, fie prin trăsături exterioare […] (portret fizic), fie prin caracterul ei (portret psihic), fie prin trăsăturile fizice şi sufleteşti în acelaşi timp (portret mixt) […]”. Portretul poate fi al unui personaj real sau fictiv” […], concentrat, conturat printr-o singură imagine a personajului […] sau în desfăşurare […], prin acumularea enumeratică de trăsături […]. Unele portrete sunt individuale […], altele sunt generalizatoare, care topesc în ele trăsăturile tipice ale unei categorii întregi de indivizi […], cunoscutele fiziologii”.[58)]

Portretul în proză poate fi o specie de sine stătătoare (vezi **Fiziologia provinţialului** de C. Negruzi) sau poate reprezenta o simplă modalitate de caracterizare într-o operă literară (vezi portretele părinţilor din **Amintiri din copilărie** de I. Creangă). Dicţionarul de terminologie litarară de Gh. Ghiţă şi C. Fierăscu clasifică portretele în: portrete fizice, morale, fizico-psihice, individuale, colective, animaliere, caricaturi şi autoportrete.

Spre deosebire de portretul în versuri, construcţia personajului în proză implică o mai mare dinamică a evoluţiei personajului, o prezentare mult mai complexă a acestuia. Prezentarea se face prin formulare direct sau indirect, rezultând din acţiunile, aspectul exterior, limbajul, mediul în care se mişcă personajul, cumulând mai multe puncte de vedere – al autorului, dar şi al altor personaje cu care eroul vine în contact. Acest tip de realizare a personajului care conţine nu numai descrierea tip portret, nelimitându-se doar la aceasta, îl întâlnim nu numai în schiţe, ci şi în nuvele, povestiri, basme, romane.

„… Fiziologia e rezultanta încrucişării sferelor romantismului şi realismului, atingând hotarele clasicismului […], surprinzând caracterul uman sub toate aspectele şi consecinţele, impune modul descriptiv […]”.[59)]

Dacă în literatura universală portretul a fost strălucit reprezentat de Teofrast, La Bruyere şi Pierre Durand, tot atât de valoroase sunt portretele din literatura română, începând cu celebrul portret al lui Ştefan cel Mare din cronica lui Grigore Ureche şi continuând cu acela al lui Mihai Viteazul din opera lui Nicolae Bălcescu, ale lui Negruzzi, vestitele „fiziologii” ale lui Ion Ghica, suita de portrete din **O viaţă de om aşa cum a fost** şi **Oameni cari au fost** de Nicolae Iorga, ale lui Al. Rosetti din

---

58) Mircea Anghelescu şi colectiv, ***op. cit***., p. 256-257.
59) Titus Moraru, **Fiziologia literară**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1972, p. 60-69.

Călătorii şi portrete, celebrul portret al lui Mihai Eminescu din mărturiile acelora care „l-au văzut” pe marele poet sau portrete din opere literare.

Am considerat semnificativ să vorbim la început despre Mihai Eminescu văzut de contemporanii săi [60] care I-au surprins genialitatea precoce şi vastitatea culturii – fie că reconstituie anii de şcoală şi facultate, fie că îi urmăresc activitatea literară şi publicistică.

Teodor Stefanelii (coleg la Cernăuţi) îi surprinde vioiciunea, surâsul şi bunătatea inimii, apoi, ca studenţi la Viena, îl impresionează robusteţea, vioiciunea privirii, înfăţişarea „senină, inteligentă, distinctă”.

Profesorul său de limba română, R.I. Sbiera, îi deplânge dispariţia prematură, recunoscându-i „scânteia divină” care l-a „dus la nemurire”, „steaua” care n-a căzut şi „străluceşte”, va străluci pe orizontul strâmt al României”, în timp ce Iosif Vulcan îl consideră „o columnă”, „un luceafăr”, „o podoabă”, „genialul poet”, căruia i-a schimbat numele în Eminescu”.

Iacob Onea l-a văzut nu numai „melancolic”, ci şi „vehement şi sigur în manifestarea însuşirilor lui spirituale […], discutând cu mare înfocare”.

Unii gândeau „că vrea să înghită toată ştiinţa din lume”, citind „tot ce-i venea în mână” (N. Petrea Petrescu), în timp ce alţii recunosc influenţa covârşitoare a lui Aron Pumnul asupra lui (N. Densușianu).

I.L. Caragiale îi compune un admirabil portret mixt: „figura clasică încadrată de plete negre, o frunte înaltă şi senină; nişte ochi mari […], ferestre ale sufletului […], un zâmbet blând şi adânc melancolic. Avea aerul unui sfânt tânăr, coborât dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii […]”. Mai surprind antinomiile specifice marelui geniu: „vesel şi trist, comunicativ şi ursuz, bland şi aspru; mulţumindu-se cu nimica şi nemulţumit […] de toate […], fugind de oameni şi căutându-I, nepăsător ca un bătrân stoic şi instabil ca o fată nervoasă […]”.

Ioan Slavici îl vedea drept „om care trăia mai mult cu sufletul […], mai mult pentru alţii […], om de acţiune, înzestrat cu bun simţ”; „avea autoritate”, „la orişice ocară el numai prin zâmbet dispreţuitor răspundea […], fiind sufleteşte mai presus de cei mai mulţi dintre contemporanii lui […], se simţea bine în mijlocul naturii”.

A.D. Xenopol îl compară cu soarele, iar geniul lui cu oceanul, în timp ce pentru poeta Veronica Micle, marea lui prietenă, rămâne „Luceafăr”, „vârful nalt al piramidei”, pentru că în mintea lui „universul se răsfrânge”, iar geniul lui „planează-n lume”.

Titu Maiorescu îi recunoaşte „geniul înnăscut”, „o aşa de covârşitoare inteligenţă ajutată de o aşa memorie căreia nimic din ce - şi întipărise vreodată nu-i mai scapă”.

---

[60] *** **Ei I-au văzut pe Eminescu**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1989.

El îl vede ca „un om al timpului modern”, iar despre cultura eminesciană spune că „stă la nivelul culturii europene”.

După pertinentele opinii ale marelui critic, „literatura va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui […]”.

Mitte Kremnitz insistă asupra timidităţii şi stângăciei poetului, făurindu-i un portret fizic după schema cunoscută („fruntea […] strălucitoare”, „părul negru ca pana corbului”, „tăietura fină a nasului”, „privirea visătoare”, „chipul ideal al unui poet”, ducând „o viaţă aşa de singuratică”) şi un succinct portret moral („singurătate lipsită de fericire”, „trebuia din alte sfere chemat energic la viaţă”, „român pasionat”). A se reţine epitetele care abundă.

Mozes Gaster apreciază munca de atelier, repetatele reveniri asupra textului poetic, dragostea pentru scrierile vechi, „frumuseţea limbii sale”.

Grigore Paucescu îl compară cu „un suveran”, cu „un căpitan”, stăpânind „literatura română”, iar M. Brăneanu îl vede „bun la inimă, îndatoritor, niciodată răutăcios, totdeauna gata să se sacrifice”, recunoscându-i, ca şi Caragiale, firea contrastantă.

Lui Alexandru Vlahuţă, singurul mare epigon eminescian, poetul I se părea „un zeu tânăr, frumos şi blând, cu părul negru, ondulat […], o frunte mare, palid la faţă […] şi-n toate ale lui o expresie de nespusă bunătate şi melancolie […], un glas profund , muzical […], care dădea cuvintelor o vibrare particulară” (un izbutit portret mixt), iar opera, „o comoară […] de cântări”.

Impresionat de marele poet, N. Petraşcu, reţine „trupul proporţionat şi bine legat, cu trăsăturile feţei regulate şi distinse, părul negru, lucios şi cam lung, fruntea înaltă şi senină […], ochii negri umbriţi şi adânci, mai mult plecaţi în jos”, dar „cu pâlpâitul unei lumini incandescente ca un scăpărat al focului tainic ce-i arde sufletul […]”.

Seria celor care „l-au văzut pe Eminescu” o încheie un alt mare poet, Tudor Arghezi. Deşi copil, când l-a zărit pe Calea Victoriei, autorul de mai târziu al „**Cuvintelor potrivite**” l-a reţinut ca pe „un om grăbit, fără să ocolească, impetuos”, pentru ca mai târziu să admită că „A vorbi despre poet este ca şi cum ai striga într-o peşteră vastă […]. Numai graiul coardelor ar putea să povestească pe harfă şi să legene din depărtări delicata lui însinguratecă slavă”.

Din **Didahiile** lui Antim Ivireanul se constituie extraordinara artă oratorică din răsunătoarele sale predici din care transpar o suită de portrete: înjurătorul, ipocritul la spovedanie.

„… Spunem cum c-am mâncat la masa domnească, miercurea şi vinerea, peşte şi în post raci şi untdelemn şi am băut vin. Nu spunem că ţinem bălaurul cel cu 7 capete zavistiia, încuibat în inimile noastre, de ne roade […] ficaţii, ca rugina pre fier şi ca cariul pre lemn, ci zicem că n-am făcut nimănui nici un rău. Nu spunem strâmbătăţile

ce facem totdeuna, clevetirile, noile veghiate, făţăriile şi pârăle ce facem unul altuia, ca să-l surpăm de cinstea lui […]”

Într-un celebru portret liric, Ivireanul face elogiul Fecioarei Maria, comparată suav cu soarele şi luna, cu revărsatul zorilor (Aurora), cu izvorul, cu chiparosul, cu crinul, cu norul. Pentru a-şi atrage auditoriul, îşi începe frazele cu adjectivul admirativ „aleasă”, pentru a argumenta, apoi, fiecare comparaţie.

„Aleasă iaste, cu adevărat, ca soarele, pentru că iaste încununată cu toate razele darurilor dumnezeieşti şi străluceşte mai vârtos întru celelalte lumini ale ceriului. Aleasă iaste şi frumoasă ca luna, pentru că cu lumina sfinţeniei stânge celelalte stele […]Aleasă iaste ca revărsatul zorilor, pentru că ea a gonit noaptea […]. Aleasă iaste, că iaste izvor care, cu curgerile cereştilor bunătăţi adapă sfânta biserică şi tot sufletul creştinesc […]. Aleasă iaste, că iaste crin […]. Aleasă iaste că iaste nor […]. Aleasă iaste, pentru că iaste fecioară mai nainte de naştere, fecioară în naştere, fecioară şi după naştere […] şi o icoană însufleţită a frumuseţilor celor cereşti […]”

Cum se poate observa, repetiţia şi comparaţia domină acest portret, alături de epitet.

O dată cu istoriografia în limba română apar şi primele elemente de literatură, dintre care, pe primul loc, se situează portretul, cristalizându-se, apoi, arta narativă şi descriptivă.

Cronicarul Grigore Ureche îşi va dezvălui „harul” în realizarea portetului moral al celebrului domnitor, Ştefan cel Mare, prin surprinderea naturii duale a domnitorului: ca om obişnuit („nu mare de statu […]”) şi mare strateg, plin de calităţi)”om întreg la fire, neleneşu […] şi unde nu gândeai, acolo îl aflai. La lucru de războaie meşter […]” .

Dacă aspectul fizic este redus la o singură trăsătură („nu mare la statu”), portretul moral este mai detaliat, surprinzând atât defectele, ca impulsivitatea („de graba vărsătoriu de sânge”), cât şi calităţile: hărnicia („neleneşu”), dinamismul („unde nu te gândeai, acolo îl aflai”), priceperea în organizarea luptelor („la lucruri de războaie meşter”), curajul celui care intra primul în bătălie, pentru ca ai săi să nu dea îndărăt, precum şi optimismul („nu pierdea nădejdea”. Toate aceste trăsături de caracter sunt enumerate, iar amintirea faptelor domnitorului, fapte de glorie (victorii) şi credinţa (ctitorirea câte unei mânăstiri după fiecare victorie) I-au adus supranumele de „Sfântul”, iar mai nou „cel mai mare român”.

Letopiseţul Ţării Moldovei de la Ştefan –sin la Vasile-vodă de Nicolae Costin, fiul mai mare al lui Miron Costin, impresionează prin portretul lui Constantin Cantemir, tatăl marelui Dimitrie Cantemir, constituit dintr-o suită de epitete morale: „om de ţară, moldovean drept […], foarte viteaz, bun, cară la fire bland şi cu inimă milostivă, răbdător […], îndurător, necărturar […] şi la toate priceput […]”.

Din **Letopisețul Țării Moldovei** […] (1661-1673) de Ion Neculce se desprind o serie de portrete, dintre care mai izbutite ni se par acelea ale lui Dimitrie Cantemir și Petru cel Mare.

Cronicarul evidențiază patriotismul domnittorului („Țara Moldovii […] a Moldovii să fie”), dar și intrigile țesute împotriva lui Constantin Brâncoveanu, relațiile bune stabilite cu Rusia.

Petru cel Mare era om mare, mai nalt decât toți oamenii, iar nu „gras, rătund la față și cam smead, oacheș […], prost la haine […], umbla pre gios, fără de alaiu”. Este surprinsă obiectiv prietenia țarului cu Dimitrie Cantemir.

În **Istoria ieroglifică**, Dimitrie Cantemir cultivă pamfletul (fr. pamphlet, engl. Pamphlet), o „scriere de mici dimensiuni, atacând violent o persoană […]”[61)]

Două pamflete au rămas celebre, al lui Mihai Racoviță (Struțocămila) și al lui Scarlat Ruseț (Hameleonul).

Cu Mihai Racoviță, romancierul depășește limitele pamfletului, atingând caricatura prin care sugerează ironia, folosind mijloace descriptive-hiperbolice și baroce și, alegoria, amestecând tragicul cu comicul, într-o meticuloasă descriere. Urâțenia Struțocămilei iese mai pregnant în evidență prin contrast cu frumusețea Helgei (Ana Dedeiului, soția lui Mihai Racoviță). Personajul este pus în situații grotești, penibile și este parodiat.

Și cealaltă jiganie himeră, Hameleonul, este caricaturizată. „… grumazu n-are, gura mult spinticată și până la umere ajunge […]. De la cap până la coadă spinarea ca a porcului grebănoasă și gârbovă-I ieste. Peste tot trupul păr sau alt feliu de piele nu are, ce […] soldzi mănunței în vârv ascuțiți […]. La ochi […] iarăși soldzișori…”

Ion Neculce ne lasă un memorabil portret al lui Neculai Milescul Spătarul în legenda a XII-a, din **O samă de cuvinte**.

Lui Neculai, trădându-l pe Ștefăniță Vodă, i se taie nasul, dar îl va tămădui „un doftor”, „în Țara Nemțească”, încât „numai de abie s-au fost cunoscut nasul că-i tăiet”. Plecând în Rusia, el va deveni dascălul lui Petru I. Împletind descrierea cu narațiunea, cronicarul izbutește un portret excepțional.

Alături de personajul individual, în operele literare întâlnim și personajul colectiv (în romanul lui N. Filimon și în **Răscoala** de Liviu Rebreanu).

Nicolae Filimon reușește, în romanul **Ciocoii vechi și noi**, în stil direct metaforic și ironic, portretul ciocoilor: „străluciți luceferi ai viciilor”, „putrăjunea și mucegaiul ce sapă din temelii și răstoarnă împărățiile și domniile…” sau „v-ați cumpărat moșii și palate”. Printr-o aglomerare de epitete ciocoiul apare ca „un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal”, demagog pentru că simulează patriotismul.

---

61) Irina Petraș, **Genuri și specii literare,** Ed. Demiurg, București, 1993, p. 10.

Nicolae Bălcescu, în **Istoria românilor supt Mihai-voievod Viteazul**, face portretul lui Mihai Viteazul.

La început, cu „armele” scriitorului de talent, Mihai este prezentat ca ban al Craiovei, reţinând o singură trăsătură fizică („frumuseţea trupului său”) şi câteva trăsături morale, folosind epitetul dublu („bărbat ales şi vestit”, „virtuţile lui alese şi felurite”) sau enumeraţia („credinţă către Dumnezeu, dragostea către patrie [...], îngăduinţa [...], omenia [...], dreptatea [...], statornicia şi dărnicia [...]”). Mai reţinem tonul admirativ, patosul prin care autorul situează portretul între superlativ şi hiperbolă, argumentat de întâmplarea cu „gâdea” care refuză „a ucide pe acest om”, impresionat de „acel timp măreţ, acea căutătură sălbatică şi înfiorătoare”, a „jertfei sale” (o metaforă încărcată de semnificaţii) Portetul se completează cu aceea de strateg de excepţie în timpul luptei de la Călugăreni, când portretul se realizează dinamic, prin abundenţa verbelor.

Bălcescu este interesat de acele trăsături ale eroului care au relevanţă pentru cititor. Formularea lapidară, moralizatoare, din câteva linii deosebite, îl apropie pe autor de cronicarii moldoveni. Insistând asupra trăsăturilor morale, el vrea să justifice destinul şi politica domnitorului, încât tehnica portretistică se subordonează istoriei. Utilizarea imperfectului în portret fixează figura eroului prin tehnica basoreliefului, despre care vorbea Tudor Vianu în **Arta prozatorilor români**.

Preocupat de „adâncimea [...] morală”, Eminescu realizează portrete celebre. În basmul cult **Făt-Frumos din lacrimă**, recurge la fabulosul folcloric pentru a face portretul eroilor principali.

Făt-Frumos se naşte miraculos, din lacrima ce „curse din ochiul cel negru al mamei lui Dumnezeu”, era „alb ca spuma laptelui, cu părul bălai ca razele lunei” şi „creştea într-o lună cât alţii într-un an”, apoi „a plecat în lumea largă”.

Lupta cu mama pădurilor dezvăluie curajul şi puterea lui, apoi o va cunoaşte pe aleasa inimii cu „faţă [...] de-o paloare umedă ca ceara cea albă”, mânele [...] mici [...], părul despletit şi răsfirat [...], haina [...] părea un nor de raze, iar părul ei de aur era împletit în cozi [...], pe când o cunună de mărgăritărele era aşezată pe fruntea ei netedă”. Era nu numai frumoasă, ci şi harnică. „Degetele ei ca din ceară albă torceau dintr-o furcă de aur şi dintr-un fuior de o lână ca argintul torcea un fir de mătase albă, subţire, strălucită, ce semănă mai mult a o vie rază de lună, ce cutreiera aerul, decât a fir de tort”.

Aşteptându-l, a orbit plângând, iar la întoarcerea lui, „ea vedea”, iar lacrimile au devenit „lăcrămioare”. „Ochii împărătesei Ilenei, orbiţi de plâns, nu mai vedeau nimica [...], Împărăteasa [...] visă în vis că Maica Domnului desprinsese din cer două vinete stele ale dimineţii şi i le aşezase pe frunte. A doua zi [...], ea vedea [...]”

De cu totul altă factură este portretul romantic al lui Toma Nour din romanul **Geniu pustiu**, un adevărat „demon" eminescian, după afirmaţia lui Tudor Vianu. Toma este „ un satan frumos", „dumnezeiesc", care se constituie antitetic: „sorbit din lumina cea mai sântă […]", când a căzut pe pământ i-a rămas doar „decepţiunea şi tristeţea". El are „faţa palidă, musculoasă" şi o frunte de filosof „senină şi rece", „ochii […] magnetici". Deşi rece, eroul „cade pradă unei iubiri pătimaşe, istovitoare şi nefericite", determinându-l să intre într-o neagră melancolie.

De o expresivitate rară este portretul lui Dionis din nuvela **Sărmanul Dionis**, realizat prin folosirea epitetului multiplu, a comparaţiei, a enumeraţiei şi antitezei. Ca mijloc de interiorizare apare comparaţia morală: „fugeau […] ca două visuri dragi". „Nu era cap urât acela a lui Dionis. Faţa era de acea dulceaţă vânătă albă ca şi marmura în umbră, cam trasă fără a fi uscată, şi ochii tăiaţi în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră. Ei înotau în orbitele lor – un zâmbet fin şi, cu toate astea, atât de inocent […]."

Cezara, din nuvela cu acelaşi titlu, este văzută admirativ: „Dar ce frumoasă, ce plină, ce amabilă era ea! Faţa ei era de o albeaţă chilimbarie, întunecată numai de-o viorie umbră, transpariţiunea acelui fin sistem venos ce concentrează idealele artei în boltita frunte şi-n acei ochi de un albastru întuneric, cari sclipesc în umbra genelor lungi şi devin prin asta mai dulci, mai întunecoşi, mai demonici. Părul ei blond pare-o brumă aurită, gura dulce, cu buza dedesupt puţin mai plină, părea că cere sărutări, nasul fin şi bărbia rătundă şi dulce ca la femeile lui Giacomo Palma. Atât de nobilă, atât de frumoasă […]"

În **România pitorească** (Valea Prutului), Alexandru Vlahuţă surprinde statuia lui Ştefan cel Mare, în amurg: „În evlavia acestei linişti, falnicul voievod, călare, cu coroana pe cap şi sceptrul întins, cum trage frâul cu stânga ş-apasă picioru-n scară, desfăcându-şi pieptul de sub manta-i de bronz, pare că s-a oprit dinaintea palatului, în răstimpul a două bătălii, să cuvânteze sfetnicilor ţării. În ţinuta, pe chipul şi-n gestul lui e mândria gravă a domnului, care cumpăneşte-n mână-i soarta unui neam şi seninătatea biruitorului […]"

Scriitorul, pe lângă hiperbolă, recurge la elemente motorii. În ultima parte a portretului enumeraţia se îmbină cu epitetul moral şi antiteza.

În ultimul capitol, **Ţara. Poporul** se constituie portretul moral al ţăranului român, despre care Michelet spunea că „o lacrimă-I tremură-n glas şi graiul lui e un suspin."

„În adevăr" – spune Vlahuţă – „suferinţele […] au pus o blândeţă divină pe figura ţăranului nostru. Inima lui e plină de milă pentru cei nenorociţi şi limba lui e dulce şi plină de mângâieri". Scriitorul exclamă: „Câtă gingăşie e în cântecul cu care-şi adorm ţărancele copiii: «Nani, nani, puişor» Şi cu ce vorbe sfâşietoare, adânci ca şi durerea din care-au izvorât, îşi petrec morţii la groapă: „Dragile

mamei sprâncene, / Cum o să fiţi buruiene!/Dragii mamii ochişori, / Cum o să vă faceţi flori!”

„Portretul omului fizic şi moral alcătuieşte unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoriceşti a lui N. Iorga. Notarea fizionomiei, a amănuntului plastic, sub care se adună vaste semnificaţii, reţine de multe ori pana scriitorului.” [62)]

Două sunt volumele în care poate fi identificat portretul: **O viaţă de om** şi **Oameni cari au fost**. Ion Roman afirmă: „Carte despre morţi, **Oameni cari au fost** e un emoţionant imn închinat vieţii, pentru că, în viziunea marelui Iorga, „o dată ce soarele a apus, aceasta e o condiţie neapărată pentru a-i vedea din nou răsăritul”.

Am selectat din multitudinea acestor portrete pe acelea care le-am considerat mai aproape de sufletul noastru.

Din perspectiva concepţiei eroice despre viaţă, Nicolae Iorga imortalizează pe Mihai Viteazul, Alexandru Ioan Cuza şi Aurel Vlaicu.

Cel ce nu se poate odihni: Mihai Viteazul era „cel mai aprig la luptă şi mai norocos la biruinţă dintre voievozii noştri”, în ciuda sfârşitului tragic: „trupul batjocorit, alipit de hoituri”, […], iar […] acel cap, mândru şi fioros cap, a fost furat de o femeie şi de un credincios al voievodului ca să afle loc de îngropare lângă rămăşiţele părintelui lui […]”. Scriitorul prezintă „tidva de fildeş lucie, având urmele rouăi de sânge” ca pe o efigie.

Un alt erou despre a cărui statuie vorbeşte scriitorul, Al. Ioan Cuza, e prilej pentru a-i etala calităţile: „principe cavaleresc, impunător”, „cu vorba strălucitoare şi incisivă, caustică şi crudă”, „un prieten sigur şi fără pretenţii”, „un frate bun cu cei mai umili din neamul său”, „dorul […] dreptăţii şi facerii de bine”. Sunt enumerate, apoi, reformele făcute de Cuza „cu riscul său” şi cu „mărinimie”.

Erou este şi Aurel Vlaicu, „şoimul nostru ardelenesc”, a cărui viaţă a fost „nebiruinţă”, chiar dacă a pornit de jos şi nu a fost ajutat de mai marii zilei.

În antinomie cu tragicul sfârşit, scriitorul îl consideră „un fericit prin toată mărimea triumfului său, prin toată căldura iubirii ce deştepta în juru-i”, încheind cu mândria că „Şi noi avem un Vlaicu!”

Despre Doamna Elena Cuza aflăm că „a dus curată viaţă cerească, asemenea îngerilor”, că viaţa ei însemna „uitare de sine, iertare pentru alţii, binefacere […]”, iar ochii ei erau „mari, luminoşi […], în orbitele adânc săpate […], ochiul rămăsese, în liniştea lui împăcată, viu şi puternic […], alteori înduioşat, bun, plin de binecuvântare”. Ea îngemănase, antitetic, cea mai desăvâşită simplicitate şi cea mai autentică maiestate […], încât şi „după patruzeci de ani putea să plângă încă pentru dânsul” (Al. Ioan Cuza, n.n.)

[62)] Tudor Vianu, ***op. cit.***, p. 147.

Alteori, trăsăturile desenului şi culoarea sunt viguroase şi aspre, ca în **Ceva despre Ion Creangă**, în timp ce **La dezvelirea monumentului lui Alecsandri** apreciază Gloria câştigată repede, care „până la bătrâneţe a ştiut să o păstreze”.

Portretul fizic şi moral este aspectul cel mai reuşit al artei lui N. Iorga, el notând fizionomia, amănuntul plastic, adunând multiple semnificaţii ca în portretul dedicat lui Al. Vlahuţă, unde alternează luminile cu umbrele proiectate, parcă, de un misterios focar lăuntric şi cu comparaţie revelatoare: „trupul […] unul din templele marilor mistere”.

În timp ce Spiru Haret este urmărit cum parcurge cu greutăţi drumul anevoios, pe O. Goga îl vede ca pe „un suflet de luptă”, iar pe Iosif Vulcan rămânând printre „membrii de dincolo ai Academiei”: „blajin […], înalt, sprinten […] bust impunător şi ţapăn”, pe B.P. Haşdeu îl vede prin supravieţuirea spirituală prin faptă a acestui „om genial […], un spirit elastic […], pătrunzător, ascuţit […]”.

Cu sensibilitate se opreşte asupra genialei Iulia Hasdeu, care ca „o umbră a trecut” prin viaţă, „fiica înzestrată cu cele mai multe daruri […] a lui B.P. Haşdeu”.

Pentru a-l imortaliza pe Nicolae Grigorescu, Iorga recurge la apostrofă. Pictorul este văzut ca una din „cele mai curate glorii ale patriei şi neamului, un mare erou modest al artei […], un intim al naturii”, având o distincţie aristocratică de „prinţ, ca de rege”, în contrast cu originea modestă, „cu suflet mare de simplu genial”.

Unele portrete sunt ficţionale, aparţinând imaginaţiei scriitorilor, concurând „starea civilă”, cum ar spune G. Ibrăileanu.

În unele portrete B.Şt. Delavrancea este liric (**Bunicul, Bunica**).

Bunicul: „Pletele lui albe şi creţe parcă sunt nişte ciorchini de flori albe; sprâncenele, mustăţile, barba […], peste toate au nins anii mulţi şi grei. Numai ochii bunicului au rămas ca odinioară: blânzi şi mângâietori”.

Bunica: „Naltă, uscăţivă, cu părul alb şi creţ, cu ochii căprui, cu gura strânsă şi cu buza de sus crestată în dinţi de pieptene de la nas în jos […]. Ea îşi înfigea furca cu caierul de in în brâu şi începea să tragă şi să răsucească un fir lung şi subţire […]

Glasul ei dulce mă legăna […]. Avea o poală fermecată şi un glas şi un fus cari mă furau pe nesimţite şi adormeam fericit sub privirea şi zâmbetul ei”.

Dacă portretul bunicului este realizat obiectiv, cel al bunicii este subiectiv, ambele cultivând epitetul, comparaţia şi enumeraţia.

Două portrete se detaşează prin obiectivitatea dusă la extremă a scriitorului (Domnul Vucea şi Hagi Tudose).

Domnul Vucea, din nuvela cu acelaşi titlu, este rodul viziunii evocatoare a fostului elev: „Mulţi ani l-am visat. Chiar acum îl văd înaintea ochilor. Scund, grăsuliu, cu părul mărunt şi încărunţit […], nişte ochi verzi, mici şi repezi; o faţă gălbuie, curată şi fără sânge.” După ce îl imortalizează fizic, apelând la enumeraţie,

epitete şi comparaţii, insistând şi asupra îmbrăcăminţii de iarnă, a mersului diferit de al altor oameni, îi prezintă roadele muncii la catedră, lecţiile care „mergeau strună. Nu învăţa nimeni, nimic”, pentru că notele se dădeau contra „mită”, o mită diversificată, în funcţie de nota acordată de monitori.

Pedepsele date de domnul Vucea, când venea în clasă, erau diferenţiate, în funcţie de notele primite de elevi. Consecinţele erau jalnice: „ni se poticnea răsuflarea”, „toţi încremeneau cu ochii în carte”.

Vucea îi folosea pe elevi „la piaţă”, încât „în fiecare zi, o pereche nu venea la şcoală decât ca să strige: «Aici – aici – de rând la piaţă.»”

Zgârcenia se adaugă celorlalte „calităţi” ale marelui dascăl: din bunătăţile după care copiilor le „lăsa gura apă” nu le dădea nici măcar să guste, pentru a se adeveri meschinăria personajului.

Graduând patima lui Hagi Tudose, din nuvela cu titlu omonim, până la paroxism, printr-o analiză psihologică de excepţie, prin evocare şi hiperbolă, Delavrancea reconstituie existenţa personajului, o fiinţă cu suflet sterp, schilodit şi contorsionat de patima oarbă a banului.

Nicolae Iorga a fost printre primii critici care a comparat pe Hagi Tudose cu alte tipuri de avari din literatura universală. El spune că, „pe lângă Harpagon şi Grandet, avarul lui Delavrancea [...] ultraarhaic”, este un „uriaş” prin zgârcenia lui crasă, îndărătnicie umană şi voinţă extraordinară, puse în slujba patimei sale. Un monstru cu multiple însuşiri extreme.

N.I. Apostolescu, într-o conferinţă din 14 februarie 1910, rostită la Ateneul din Piteşti, spunea că „specificul mediului românesc din epoca 1870-1880” ar fi „nota distinctivă a avarului Hagi-Tudose”.

Ion din romanul **Ion** de Liviu Rebreanu este un alt personaj memorabil, o figură simbolică, singulară prin iubirea pătimaşă pentru pământ, prin complexitatea dramei pe care o trăieşte, generată de lupta care se dă în sufletul lui între „glasul pământului” şi „glasul iubirii”.

Trăind antinomic, „beţia de fericire” a eroului dispare după ce „glasul pământului” a fost potolit, iar inima sa este luată zălog de „glasul iubirii”, care îl va duce la pieire.

Cu măiestrie şi cu mare fineţe, Rebreanu, în ultimele clipe ale existenţei lui Ion, îi derulează momentele – cheie din tragica lui viaţă, enumerare încheiată cu „glasul pământului”, pentru a rotunji acest portret complex al unui personaj tipic şi simbolic.

Dintre multiplele personaje ale vastei opere a lui Mihail Sadoveanu, impresionant ni se pare acela al Lizucăi din povestirea **Dumbrava minunată**.

Apariţia fetiţei în povestire este pregătită de lamentaţiile mamei vitrege în legătură cu concesiile făcute de ea în căsătoria în care soţul este mai în vârstă, de condiţie

socială sub nivelul acesteia şi, pe deasupra, din prima căsnicie I-a rămas „o fetiţă care [...] e un fel de ghimpe între ei [...], un copil, vai, destul de rău crescut [...].”

Aceste cuvinte sună ca un preludiu pentru reconstituirea portretului Lizucăi, care apare pe neobservate. Gestul şocant de a se strecura spre tablaua cu şerbet „fără să stea deloc în cumpănă şi fără să-i pese de nobila adunare” şi ea-şi înfinge „două degete în chesea”, scoţându-le „împodobite c-o bucată nestatornică de şerbet” este semnificativ pentru tratamentul de care are parte.

Lizuca este „necazul doamnei Vasilian”, „o ruşine şi o nenorocire” pentru mămica; „gângania dracului”, „dihanie şi soi rău pentru servitoare”.

Portretul fizic al fetiţei se ţese din epitete, enumeraţii, multe diminutive, imagini vizuale şi motorii, antiteze şi metafore: „Era o fetiţă mărunţică, însă voinică şi plinuţă. Rochiţa de doc albastru stătea strâmbă şi în chip cu totul nepermis pe trupşorul ei. Botinuţele îi erau pline de colb şi cu şireturile desfăcute. Colţunii căzuseră şi arătau nişte picioruşe pârlite de soare, cu genunchii nu tocmai curaţi. Capu-i era foarte scurt tuns, băieţeşte, şi arăta în rotunzimea lui felurite bulbucături neregulate. Năsuşoru-i mititel ar fi avut nevoie de batistă, lucru pe care-l dovedeau şi mânicile rochiţei. Gura-i era cam mare şi obrajii prea roşii. Nu era decloc frumoasă şi delicată duduia Lizuca. Numai ochii căprii, umbriţi de gene negre, aveau în ei câte o mică floare de lumină”.

Afirmaţia autorului că „nu era deloc frumoasă şi delicată” trebuie luată ca o referire la pretenţiile mamei vitrege, căci, dincolo de înfăţişarea neîngrijită, de copil lăsat în voia soartei, Lizuca are frumuseţea robustă a copilului de la ţară, crescut în aer liber şi candoarea răsfrântă în „ochii căprii”, a căror frumuseţe este atât de poetic prinsă în expresia metaforică „floare de lumină”.

Portretul Lizucăi primeşte noi dimensiuni, pe măsura desfăşurării acţiunii povestirii. Scoasă cu forţa din salon de către servitoarea care o bruschează, flămândă şi lipsită de apărarea tatălui plecat de acasă, ajunsă la disperare, Lizuca ia hotărârea de a pleca pentru totdeauna la bunici împreună cu prietenul ei, Patrocle. Disponibilităţile sufleteşti ale fetiţei, necazurile de copil orfan, lipsit de dragostea mamei, modul animist în care se reflectă în mintea ei de copil lumea primesc relief în drumul spre bunici, în dialogul cu floarea-soarelui şi Patrocle.

Experienţa de viaţă limitată, la această vârstă, impresia puternică lăsată asupra ei de basmele povestite de bunici, feericul peisaj străbătur explică pendularea copilului între real şi fantastic, popularea visului său din Dumbrava minunată cu personaje îndrăgite din basme; chiar bunicii ei devin, în mod surprinzător, personaje de basm.

Minunata călătorie a Lizucăi în lumea visului şi a miracolelor se sfârşeşte dimineaţa, când se trezeşte în casa primitoare a bunicilor.

În ciuda vârstei la care optica asupra lumii înconjurătoare mai permite amestecul fabulosului cu realul şi accesul, dincolo de „hotarele împărăţiei minunilor”, necazurile au maturizat-o pe Lizuca încât asprimile vieţii şi amintirea nostalgică a mamei o apropie de Niculăieş, eroul nuvelei **Un om necăjit**.

Din fragmentul „Vodă Ştefan, călcând în al patruzecelea an al vârstei, avea obrazul ars proaspăt de vântul de primăvară. Se purta ras, cu mustaţa uşor cărunţită”. Deşi scund de statură, cei dinaintea sa, opriţi la zece paşi, „păreau că se uită la el de jos în sus” (M. Sadoveanu, **Fraţii Jderi**), se desprinde un alt portret al marelui domnitor. Sadoveanu pune mai multă culoare: privirea „verde”, „tăioasă” indică, prin cele două epitete, fermitatea, Voinţa este subliniată prin puternica strângere a buzelor. Personalitatea lui impune, încât „cei dinaintea sa […] păreau că se uită la el de jos în sus”.

Obrazul bătut de vânt al domnitorului indică numeroasele zile petrecute în afara palatului domnesc.

Proiectat în lumină, în timp ce soarele ţese un nimb de raze în părul blond al domnitorului, acesta capătă o aură de sfinţenie.

O suită de portrete de scriitori, critici literari, oameni de ştiinţă apar sub pana lui Al. Rosetti în volumul amintit.

Ne vom limita să selectăm doar nume ale acestora: Ibrăileanu, „cu marii săi ochi” şi „capul de oriental”; Mateiu Caragiale, reuşind să creeze „o operă ce trăieşte prin ea însăşi, fără nici o legătură cu opera ilustrului său părinte”; Mihail Sebastian, „de o sensibilitate aproape feminină”; Tudor Vianu, reţinut prin „figura gravă şi gânditoare”; Ion Barbu, care „a deschis poeziei româneşti o cale nebătătorită”; George Călinescu, cel care „a scris în toate genurile”, fiind „sumbru, bănuitor uneori, dar alteori de o veselie exuberantă”; Grigore Moisil, matematicianul, „savant […] cu înfăţişare socratică”, „personalitate complexă”; Victor Eftimiu; Octavian Goga, „unul din poeţii cei mai înzestraţi ai Ardealului”; D. Panaitescu Perpessicius, eruditul; Camil Petrescu, „de o sensibilitate acută, atent la tot […], înzestrat cu un mare talent de narator”; Ovid Densusianu, profesorul lui Rosetti, cu „ţinută demnă, fruntea înaltă şi puţin gânditoare”.

Vom încheia cu unul dintre numeroasele portete cuprinse în **Istoria literaturii române de la origini până în prezent** a lui George Călinescu, portretul unuia dintre primii noştri enciclopedişti. Portretul acestuia se constituie antitetic, aidoma aceluia al lui Hyperion, de om superior: „Voievod luminat, ambiţios şi blazat, om de lume şi ascet de bibliotecă, intrigant şi solitar, mânuitor de oameni şi mizantrop, iubitor de Moldova lui, după care tânjeşte, şi aventurier, cântăreţ în tambură, ţarigrădean, academician berlinez, prinţ rus, cronicar roman, cunoscător al tuturor plăcerilor pe care le poate da lumea, Dimitrie Cantemir este Lorenzo de Medici al nostru”.

Un alt tip de portret în proză este pamfletul, „cultivat pentru frumuseţea lui”, cum spunea Arghezi, care ne-a lăsat „drept moştenire „după moarte” cel mai valoros pamflet din literatura noastră, **Baroane**, publicat în 1943, vizând pe agentul diplomatic german la Bucureşti, baronul von Killinger. El întruchipează politica absurdă a lui Hitler.

„Portretul” debutează brusc, atât ca ton, cât şi ca informaţie: „Ce semeţ erai odinioară, dragul meu, de n-ai mai fi fost. Şi ce mojic! ce mitocan! ce bădăran!” Stilul folosit este variat: îngrijit, familiar, popular, ironic şi chiar jignitor, aşa cum rezultă din enumerarea epitetelor depreciative şi din tonul vehement.

Din ce a fost „odinioară”, au rămas doar hainele; în rest, apare complet transformat. Antiteza trecut/prezent este marcată de adverbul „mai” şi de „alt om / celălat”. Schimbarea s-a produs la „bot”, „fălci”, „buze”, „surâs”, „ceafă”, bine surprinsă stilistic.

Ipostazele diferite ale baronului sunt corespunzătoare trecutului îndepărtat, nefericit pentru el, un trecut apropiat fericit şi un prezent, din nou fericit, dar aduse în percepţia cititorului invers de cum s-au succedat: prezent-trecut-trecut anterior: „Ţi-aduci aminte ce sfrijit erai […] şi cum ne pălmuia privirea ta aţâţată după ce te-ai pricopsit”? În text opoziţia dintre trecutul îndepărtat şi cel apropiat se materializează astfel: „sfrijit / sărac”; „pălmuia / aţâţată / pricopsit”.

Aspectul înfloritor al personajului, semn al bogăţiei lui, este şi un semn al furtului: „… ţi s-a părut că sunt pus pe lume să slujesc mădularelor tale, burţii, gurii, sacului şi desagilor tăi”. Urmează un portret moral realizat din invective: „roşeatule”, „flămândule”, „umflatule”, epitete sugerând originea, lăcomia şi condiţia de jefuitor.

El este samavolnic („Vrea trei părţi şi din văzduhul meu”), poetul adresându-i-se peiorativ („mă”), pentru a anula al doilea apelativ („baroane”). Baronul jertfeşte bogăţii şi frumuseţi simbolizate de floarea, spicul, poamele pe care şi-a „pus pliscul cu mii de nări”, schimbând peisajul feeric.

Degradarea din prezent este vizibilă: „Începi să tremuri, căzătură” (metaforă pentru noua ipostază a baronului). În viziune folclorică, prin cuvinte populare, invective şi alte procedee stilistice este bine conturat portretul monstrului cotropitor.

IV. Portretul în versuri

O disociere între portretul în proză şi cel în versuri se impune cu necesitate.

În proză construirea personajului implică o dinamică a evoluţiei, a participării la evenimente şi o prezentare complexă a acestuia. Prezentarea se face direct sau indirect, rezultând din acţiunile, aspectul exterior, limbajul, mediul în care se mişcă personajul şi cumulează mai multe puncte de vedere, bazându-se pe eveniment şi pe gradarea acţiunii.

Portretul în versuri poate fi caracterizat ca prezentarea percepţiei subiective a autorului asupra unor oameni, dintr-o perspectivă unică, originală, favorizând analogia cu portretul în pictură.

Acest portret este static, fiinţele portretizate nefiind prezentate în acţiune, ci sintetizând un comportament uman tipic, nu reacţii la un context conflictual. Autorul relevă trăsăturile morale, fizice şi intelectuale ale personajului printr-o diversitate de mijloace artistice: epitet, comparaţie, metaforă, hiperbolă etc.

Portretele în versuri se pierd în negura literaturii populare, întâlnite în legende, balade sau în lirica de dragoste.

Baladele populare au lăsat câteva modele de portrete, începând cu portretul ciobanului din capodopera **Mioriţa**, portret conceput în stil popular, de către „măicuţa" lui, din care transpare dragostea maternă de cea mai bună calitate: „Mândru ciobănel / Tras printr-un inel / Feţişoara lui / Spuma laptelui / Musteţioara lui, / Spicul grâului; / Perişorul lui, / Peana corbului; / Ochişorii lui, / Mura câmpului /…"

Este un portret fizic realizat prin elementele descrierii potenţate liric. Autorul anonim compune un portret de o frumuseţe impresionantă, realizat prin diminutive, exprimând duioşia mamei prin epitete sugestive privind atitudinea bărbătească şi curajoasă, „mândru" sau prin metafore expresive pentru ţinuta zveltă: „Tras printr-un inel". Elementele pentru comparaţii sunt luate din natură, încât portretul dobândeşte valenţe picturale, în care cromatica se vizualizează expresiv şi delicat.

Portretul ciobănaşului compune un personaj mitic, de o neasemuită frumuseţe fizică şi morală, asemenea lui Făt-Frumos.

„Măicuţa bătrână" este portretizată atât fizic, foarte succinct, prin epitetul „bătrână" şi un detaliu vestimentar specific portului popular românesc: „cu brâul de lână", cât şi moral, portret dominat de suferinţa cutremurătoare cu care-şi caută fiul: „Din ochi lăcrimând, / Pe toţi întrebând/Şi la toţi zicând…" Portretul pe care îl face

ciobănaşului amplifică zbuciumul lăuntric al mamei, sugerând afectivitatea maternă care atinge sublimul estetic şi emoţional.

Din balada legendară **Monastirea Argeşului** se desprind două portrete: al lui Manole şi al Anei.

Fiind un personaj mitic, simbolizând ideea că o creaţie unică prin frumuseţea ei şi prin trăinicie nu poate fi decât rodul sacrificiului de sine, lui Manole, poetul popular îi face doar portretul moral: „… Şi Manoli, zece, /Care-i şi întrece”. Inteligent şi stăpânit de patima creaţiei, el suferă cumplit când zidurile se prăbuşesc: „Nici nu mai lucra”.

El este înzestrat cu puteri fantastice: „O şoaptă de sus / Aievea mi-a spus”, este, deci, ales de destin, dar şi geniu, asumându-şi destinul: „Pân-om hotărî / În zid de-a zidi / Cea-ntâi soţioară […]” „Noi să ne-apucăm / Cu toţi să giurăm […] / Taina s-o păstrăm”.

Manole îşi asumă sacrificiul de sine, jertfindu-şi iubirea, prin zidirea Anei şi a copilului nenăscut, pentru ca opera să dăinuiască în eternitate. Este o jertfă sfâşietoare şi dureroasă, depăşită doar de finalul lui tragic: „Manea se perdea, / Ochii-i se-nvelea […], Mort bietul cădea!” /, final prin care a intrat în legendă (vezi „fântâna lui Manole”).

Ana este de o ţinută morală pe măsura aceleia a lui Manole. Destinată sacrificiului, loială şi perseverentă, din iubire arzătoare, toate stihiile naturii: „Ci ea tot venea / Şi s-apropia”, pentru a trăi dureros iluzia jocului, devenind, astfel, co-autor al construcţiei unice.

În antiteză cu Manole, Negru-vodă autoritar şi orgolios, vrând să construiască un lăcaş religios „Cum n-a mai fost altă”, „Aici aleg eu / Loc de monastire / Şi de pomenire”. Crud şi violent, îi ameninţă pe meşteri, în caz de eşec, cu moartea: „Iar de nu, apoi / V-oi zidi pe voi, / V-oi zidi de vii / Chiar în temelii” sau „Domnul se mira / Ş-apoi îi mustra / Ş-apoi se-ncrunta / Şi-i ameninţa”.

Infatuarea şi violenţa domnitorului îi înspăimântă pe meşteri care „Tremura lucrând, / Lucra tremurând”.

Negru-vodă este ipocrit, necinstit şi nu-şi respectă cuvântul dat la început: „Că v-oi da averi, / V-oi face boieri”. Înzestrat cu sensibilitate artistică se bucură la vederea mănăstirii: „Domnul o privea / Şi se-nveselea”, dar, aflând că meşterii pot zidi ală mănăstire „Mult mai luminoasă / Şi mult mai frumoasă”, ia o decizie criminală, poruncind să se ia schelele şi scările: „Iar pe cei zidari, / zece meşteri mari, / Să mi-i părăsească, / Ca să putrezească, / Colo pe grindiş, / Sus pe coperiş”.

Sub pana măiastră a poetului popular iau fiinţă chipuri de haiduci, precum Toma Alimoş, din balada cu acelaşi titlu, Jianul.

Toma Alimoş este prezentat în faţa unui moment de răscruce: moartea.

„Haiduc din ţeara de jos”, Toma se detaşează prin statură („nalt la stat”), inteligenţă şi înţelepciune („mare la sfat”) şi prin vitejie („şi viteaz cum n-a mai stat”).

Înfrăţirea cu codrul este permanentă la haiduc („Închina-voi ulmilor, / Urieşii culmilor, / Că sunt gata să-mi răspunze / Cu freamăt voios de frunze”); când haiducul trece în lumea umbrelor, codrul („cu freamăt îl plângea”).

Haiducul era sincer, prietenos, sociabil, cu spirit de dreptate şi justiţiar („ce-am gândit am izbândit”), stăpân al timpului.

În antiteză cu haiducul, boierul Manea este „Stăpânul moşiilor / Şi domnul câmpiilor”, privit hiperbolic: „Manea slutul şi urâtul, / Manea grosul şi-arţăgosul”. El „sparge” pacea codrului: „venea, măre, ca vântul [...] / Cu părul lăsat în vânt, Cu măciuca la pământ”, plin de ură împotriva haiducului.

În timp de Toma era „viteaz cum n-a mai stat”, Manea este laş, lovind pe la spate, „viteaz ca o muiere”, de aceea este aspru pedepsit de haiduc, cu ultimele puteri, care îi taie capul, „iar cu trupul sus, pe şa / Calu-n lume se ducea”.

Ca în basme , cele două personaje reprezintă, unul, forţele binelui, iar celălalt, forţele răului.

Din balada populară **Jianul**, se conturează chipul unui alt haiduc, oltean.

Portretul se constituie interogativ: „N-aţi auzit de-un Jian, / De-un Jian, de un oltean / De un hoţ de căpitan / Care umblă prin păduri / Cu doisprezece panduri [...]”

Ca un haiduc veritabil, „El pândeşte la strâmtori / De despoaie negustori / Şi tot prinde la boieri / De-i curăţă de averi”.

Demnitatea eroului este surprinsă în versurile: „Decât să mă căciulesc, / Mai bine mă haiducesc!” El alege o altă formă de existenţă: „Haide, murgule, hai, / Hai la munte, sus pe plai, / Să scăpăm de chin şi vai [...]”

Deşi lupta pentru dreptate şi adevăr, Jianu a fost aruncat „în ocnă”.

Ca şi Ştefan cel Mare sau Mihai Viteazul, Constantin Brâncoveanu, domnitorul care a lăsat şi un stil arhitectonic a fost imortalizat în folclor surprins în momentul uciderii lui şi a celor patru copii de către turci, la 15 august 1714.

Încă de la începutul baladei, marele voievod este prezentat într-un vers-sinteză „Boier vechi şi domn creştin”.

Portretul fizic este realizat „Într-o gioi de dimineaţă, / Zi scurtărei lui de viaţă”, când „Faţa blândă el spăla, / Barba albă-şi pieptăna”. Dominanta trăsăturilor lui morale este credinţa: „La icoane se-nchina” [...]. „Facă Dumnezeu ce-a vrea, / Iar pe toţi de ne-ţi tăia, / Nu mă las de legea mea”, asemenea martirilor creştini.

El nu concepe să cedeze fără luptă. De aceea, îşi îndeamnă „coconii iubiţi”: „Armele vi le gătiţi, / Că pe noi ne-a-ncongiurat / Paşa cel neîmpăcat [...]”. În

sufletul lui se dădea o puternică luptă între datoria de creştin şi dragostea paternă. Dacă domnitorul creştin rosteşte: „-Doamne, fie-n voia Ta”, tatăl trece printr-o suferinţă care depăşeşte limitele umanului, asistând la uciderea propriilor fii: „Apoi el se-ntuneca, / Inima-I se despica, /Pe copii se arunca, / Îi bocea, îi săruta […]”.

Înainte şi după execuţie şi chiar în timpul „uciderii pruncilor”, domnitorul îşi menţine, demn, credinţa, revenind, ca un refren, versul „Doamne, fie-n voia Ta!”, precum şi hotărârea de neclintit: „Creştin bun m-am născut eu, / Creştin bun a muri vreu […]”. El îşi îndeamnă feciorii: „Taci şi mori în legea ta”!

După ce aruncă blestemul asupra turcilor („Să vă ştergeţi pre pământ / Cum se şterg norii la vânt, / Să n-aveţi loc de-ngropat, / Nici copii de sărutat”), se menţine demn în faţa morţii: „De-ţi mânca şi carnea mea, / Să ştiţi c-au murit creştin / Brâncoveanu Constantin!” Eroul este sublim nu numai prin credinţa sa, ci şi prin sacrificiul pe care şi-l asumă.

Doinele populare, aceste nestemate ale literaturii noastre populare, exprimă o diversitate de sentimente (iubirea, dorul, tristeţea, nostalgia), dar, în acelaşi timp, realizează şi portrete celebre.

Doina **Măi bădiţă, floare dulce**, culeasă şi publicată de Lucian Blaga în volumul **Antologie de poezie populară**, exprimă dorul şi nostalgia unei iubiri, neîmplinite şi dorinţa fetei ca această iubire să se realizeze.

Din dor se naşte metafora „floare dulce” care-I conferă „bădiţei” frumuseţe, gingăşie, tinereţe, puritate.

Îndrăgostită, fata nu se sfieşte să-i spună: „Unde te-aş găsi te-aş smulge, / Și-acasă la noi te-aş duce, / Şi te-aş răsădi-n grădină”.

Momentele acestui ritual presupun transformarea florii în grâu – plantă considerată sacră la unele popoare.

Din iubire, fata sugerează, prin epitete ale verbelor, etapele parcurse: „te-aş secera cu milă”, „te-aş îmblăti cu drag”, „şi te-aş măcina mărunt / La morişca de argint”.

Dorinţa tinerei de a-şi integra fiinţa iubită este sugestiv exprimată prin metafora sprâncenelor devenite sită („Şi te-aş cerne / Prin sprâncene”] şi în cea a pâinii frământate „în inele”, ca pentru logodnă.

Dăruită inimii, spre îndestularea dorului, pâinea ar putea stinge profunda jale a iubirii neîmplinite: „Şi te-aş da inimii mele, / Să se stâmpere de jele”.

Abundenţa verbelor la modul condiţional-optativ exprimă puternica dorinţă şi aspiraţie spre visul de dragoste.

Turturica, după pierderea perechii, este „amărâtă”, „sărmană”, „zboară tristă prin pustie […] / Mai mult moartă decât vie […] / Zboară, zboară până cade / Şi pe lemn verde nu şade […], / Stă pe ramură uscată / Ori se pune pe o stâncă / Nici nu bea, nici nu mănâncă […]”.

În realizarea portretului moral, poetul popular foloseşte enumeraţia, epitetul şi antiteza.

Foicică-n foi albastră face portretul fizic al iubitei: „Of! Draga mea-n lume una, / Mai frumoasă decât luna, / Cu feţişoara ca crinul, / Şi cu ochii ca seninul”), folosind comparaţia cu „luna”, cu „crinul” şi cu „seninul” – o metaforă superbă pentru albastrul cerului.

Fata ardeleancă este, de asemenea, de o frumuseţe unică: „Nu e floare pământeancă / Ca fetiţa ardeleancă! / Ea-i năltuţă, mlădioară, / Ca o verde trestioară, / Şi-I frumoasă, vorbitoare/Şi de suflet iubitoare”. Alte epitete îi dezvăluie „sânu-i rotunjor”, „păru-i de mătasă”, „faţa-i rumioară”.

Puterea de seducţie a fetei rezidă nu numai în zâmbetul care face câmpul să-nflorească, ci şi în talentul ei la joc: „Se tot leagănă în loc/Şi-n feciori aruncă foc”. Foarte sugestivă este metafora „foc” pentru dragoste.

Alteori, frumuseţea păleşte în faţa defectelor, ca în **Floarea din pârleaz**: „Ce folos că eşti frumoasă, / Şi la cap căpăţânoasă / Eşti dragă flăcăilor / Ca buha găinilor”. Portetul este caricatural: „Şi la buze cam îmflată […] / Strânge-ţi, mândro, buzele, / Că le pişcă muştele, / Strânge-ţi lipitorile, / Că se văd fasolele”.

La fel este prezentat feciorul în doina **Bade Trandafir**: „Bade, trandafir frumos! / Vrut-ai să te-arăţi duios, / Dar te-ai arătat ghimpos / Şi din minte nu m-ai scos”.

În literatura cultă, chiar primii poeţi realizează portrete în versuri. Astfel, Ienăchiţă Văcărescu (1740-1797), în poezia **Într-o grădină**, construită în jurul unei metafore, „floare ca o lumină” (iubita lui), îşi exprimă nu numai sentimental de dragoste, plin de gingăşie, ci şi temerea îndrăgostitului de a-şi mărturisi sentimentele: „S-o tai, să strică! / S-o las, mi-e frică, / Că vine altul şi mi-o rădică”.

Dintre paşoptişti îl amintim pe Alecsandri, cu poemul **Dan, căpitan de plai**, care, pornind de la un cântec popular, a plăsmuit un erou cu un caracter complex.

Trăind în mijlocul naturii („În peşteră de stâncă, pe-un munte păduratic […], / Vechi pustnic, rămas singur din timpul său afară, / Ca pe un gol de munte o stâncă solitară”), el îi înţelege glasul, fiind avertizat de „doi vechi stejari” despre invazia tătarilor. Natura personificată îl ajută, recunoscându-l: „… Munţii, albi ca dânsul, se-nclină-n-depărtare”, iar „… râul îl cunoaşte şi scade-a sale valuri, / Să treacă înainte viteazul Dan, la luptă”.

Trăsătura dominantă de caracter a lui Dan este puternicul sentiment de dragoste faţă de patrie, până la sacrificiul suprem: „… îi plăcea să-nfrunte cu dalba-I vitejie […], / Iar ţara dormea-n pace pe timpii cei mai răi, / Cât Dan veghea-n picioare la căpătâiul ei.” El este şi un prieten devotat, îşi ajută prietenul rănit, pe Ursan, stând de veghe la căpătâiul lui.

Impresionantă este scena întâlnirii lui Dan cu hanul tătar, punând în lumină demnitatea eroului: „Deşi cuprins de lanţuri, măreţ intră românul”. Curajul, demnitatea, sentimentul onoarei, înţelepciunea îl determină pe Dan să respingă propunerea ruşinoasă, jignitoare şi umilitoare a hanului tătar, aidoma lui Brâncoveanu, autocaracterizându-se printr-o izbutită paralelă: „Ceahlăul sub furtună nu scade muşunoi. / Eu, Dan, sub vântul soartei, să scad păgân nu voi”. Răspunsul demn al lui Dan dezvăluie nu numai lumea sa interioară („… vreau cu faţa albă, senin să mă sfârşesc / Ca dup-o viaţă lungă, ferită de ruşine, / Mormântul meu să fie curat şi alb ca mine”), ci stârneşte însăşi admiraţia duşmanului său: „O! Dan viteaz, ferice ca tine care pere, / Având o viaţă verde-n timpul tinereţii!… / Şi albă ca zăpada în iarna bătrâneţii”!

La realizarea portretului concură epitetele, comparaţiile, hiperbola, enumeraţia.

Un admirabil portret este şi cel al prietenului lui Dan, Ursan, care impresionează nu numai prin forţa sa fizică, ci şi prin tăria morală: „Om aspru care doarme culcat pe-un buzdugan, / Ursan, pletos ca zimbrul, cu peptul gros şi lat, / Cu braţul de bărbat, cu pumnul apăsat, / E scurt la grai, năprasnic, la chip întunecos […] / Pe vremea lui, sub-ochiul lui Ştefan, domn cel Mare, / Intrând în duşmani singur, ca vieru. / Au prins pe hanul Mârza din fugă […]”.

Portrete memorabile, prin esenţializare, a făcut Mihai Eminescu predecesorilor săi în poemul **Epigonii**, numindu-I „sânte firi vizionare”, pentru a-I individualiza pe poeţii „ce-au scris o limbă ca un fagure de miere”: „Chichindeal gură de aur, Mumulean glas cu durere, / Prale firea ce întoarsă, Daniil cel trist şi mic, / Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară, / Cantemir croind la planuri din cuţite şi pahară […] / Liră de argint Sihleanu, Donici cuib de înţelepciune […] / S-a dus Pann, finul Pepelei, cel isteţ ca un proverb”. „Bolliac cânta iobagul şi-a lui lanţuri de aramă, / Şi ca Byron, treaz de vântul cel sălbatic al durerii, / Palid stinge Alexandrescu sânta candel-a sperării […] / Şi din liră curgeau note şi din ochi lacrimi amare / Şi astfel Bolintineanu începe cântecul său”.

Lui Eliad, Mureşan şi Negruzzi le închină câte o strofă:

„Eliad zidea din visuri şi din basme seculare/Delta biblicelor sânte, profeţiile amare, / Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de-nţeles; / Munte cu capul de piatră […]”.

„Mureşan scutură lanţul cu-a lui voce ruginită, / Rumpe coarde de aramă cu o mână amorţită, / Cheamă piatra sa învie ca şi miticul poet, / Smulge munţilor durerea, brazilor destinul spune, / Şi bogat în sărăcia-I ca un astru el apune, / Preot deşteptării noastre, semnelor vremii profet”. / „Iar Negruzzi şterge colbul de pe cornice bătrâne, / Căci pe mucedele pagini stau domniile române […]. / Moaie pana în coloarea unor

vremi de mult trecute, / Zugrăveşte din nou, iarăşi, pânzele posomorâte, / Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni”.

Contemporanului său, Alecsandri, care s-a bucurat de apariţia geniului eminescian, i-a dedicat trei strofe, numindu-l „rege-al poeziei, vecinic tânăr şi ferice” care „doineşte din frunză”, „zice” din fluier şi povesteşte cu basmul, iar în legende evoca, „dorul ţării cei străbune”, „vremea lui Ştefan cel Mare, zimbrul sombru şi regal”.

Poeţii şi scriitorii amintiţi sunt evocaţi prin operele publicate, multe fiind de referinţă, Eminescu folosind epitete, comparaţii, metafore, enumeraţia şi chiar antiteza uneori.

În contrast cu înaintaşii, „epigonii” sunt superficiali, ipocriţi, stăpâniţi de un fals patriotism, prin sterilitate sufletească, „fără inimi”: „Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte, / Măşti râzânde, puse bine pe-un caracter inimic; / Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază; / În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază; / […] noi nu credem în nimic […] / Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin […] / Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri, / Căci al nostru-i sur şi rece, marea noastră-i de îngheţ […] / Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează, / Ce tablourile minte, ce simţirea simulează, / Privim reci la lumea asta […] / Noi reducem tot la pravul azi în noi mâine-n ruină […]”

Eminescu sacralizează, astfel, sensibilitatea pură, neîntinată a generaţiilor trecute, apelând la metafore cu o mare forţă sugestivă: „Sufletul vostru, un înger, inima oastră o liră”, în antiteză cu generaţia contemporană poetului, care „simţirea simulează”, privind „reci” la lumea în care trăiesc. De aceea înaintaşii sunt consideraţi „vizionari”, poezia lor meditând pentru dreptate şi adevăr, creând, astfel, „zile de aur pe-astă lume de amar”, poetul fiind magistral în planul expresiei artistice prin această antiteză metaforică.

Geniul apare, în lirica marelui poet, în diferite ipostaze. Astfel, în **Floare-albastră**, el meditează asupra unor idei superioare, semnificative, prin câteva elemente („câmpiile Asire”, „întunecata mare”, „piramidele-nvechite”) ce simbolizează cultura, cunoaşterea, istoria, măreţia, tainele şi geneza universului, sugerând înălţimile spirituale la care simte şi gândeşte geniul. Portretul lui este realizat prin dialogul / monolog al iubitei, care îl vede „scufundat în stele / Şi în nori şi-n ceruri nalte”.

În **Scrisoarea I**, geniul este întruchipat de savant (omul de ştiinţă) care „Într-un calcul fără capăt tot socoate şi socoate”. În contrast cu fizicul („uscăţiv”, „gârbovit”) şi cu vestimentaţia („cu-a lui haină roasă-n coate”, „halatul vechi”) „Universul fără margini e în degetul lui mic”.

În **Scrisoarea II**, geniul este creatorul de frumos, artistul, poetul, în timp ce în **Scrisoarea III**, el este omul politic.

În poemul **Luceafărul**, chiar Luceafărul simbolizează pe omul de geniu, cunoscând două metamorfoze: angelic: „un tânăr voievod", ca fiu al cerului şi al mării, apoi demonic, „un mândru chip", născut din mare şi din noapte.

Ideea apartenenţei geniului la nemurire este prevăzută în versul „Cum că eu sunt nemuritor".

Puterea de sacrificiu a omului de geniu în numele împlinirii idealului absolut, exprimată prin intensitatea sentimentului de iubire duce la renunţarea la nemurire: „Da, mă voi naşte din păcat / Primind o altă lege; / Cu vecinicia sunt legat, / Ci voi să mă dezlege", fiindcă: „voi să ştii asemenea / Cât te iubesc de tare".

Portretul Luceafărului dobândeşte noi valenţe, titanice, în „pastelul cosmic": „Creşteau / În cer a lui aripe [...] / Un cer de stele dedesubt, / Deasupra-i cer de stele / Părea un fulger ne-ntrerupt [...]", drumul său simbolizând drumul cunoaşterii („o sete care-l soarbe").

În numele iubirii absolute, el cere Demiurgului sacrificiul suprem: „reia-mi al nemuririi nimb / Şi focul din privire / Şi pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire".

Eliberat de patima iubirii, Hyperion îşi exprimă nu numai detaşarea, dar şi dispreţul faţă de incapacitatea omului comun de a-i înţelege şi preţui profunzimea sentimentului: „Trăind în cercul vostru strâmt / Norocul vă petrece,- / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece". Este atitudinea specifică geniului, rece, raţională, distantă şi demnă.

Celebru este şi portretul eroinei, care în prima parte a poemului, aspirând spre iubirea Luceafărului, se caracterizează prin unicitate („Din rude mari, împărăteşti / O prea frumoasă fată") atât prin descendenţa nobilă, cât şi prin frumuseţea imortalizată prin superlativul popular „o prea frumoasă fată", fără nume.

Folosind comparaţii cu elemente ale naturii cosmice, poetul aproape că o include în lumea superioară a geniului: „Şi era una la părinţi / Şi mândră-n toate cele, / Cum e Fecioara între sfinţi / Şi luna între stele".

Chemarea fetei către Luceafăr este nu numai patetică, ci şi magică, petrecându-se în vis şi reuşind să-l aducă în „casă", pentru a-i lumina „viaţa".

Confruntată cu acesta, ea îşi dovedeşte incapacitatea de a accede la cunoaştere: „Dară pe calea ce-ai deschis / N-oi merge niciodată" (repetat), însă cerându-i sacrificiul suprem: „Tu te coboară pe pământ, / Fii muritor ca mine".

În timpul zborului cosmic, fata are nume, Cătălina, devenind compatibilă cu Cătălin: „Şi guraliv şi de nimic / Te-ai potrivi cu mine". De aceea, chemarea din final

a fetei este edificatoare: „norocu-mi luminează” (soarta, întâmplarea); pentru el, a devenit „chip de lut”, om comun.

Portretul lui Cătălin este succint („viclean copil de casă”, „îndrăzneţ, cu ochii”, „cu obrăjei ca doi bujori”, o urmăreşte „pânditor” pe Cătălina). El are nume asemănător cu al Cătălinei, fiind exponenţii individuali ai aceleiaşi speţe omeneşti, doi pământeni. Dovadă şi limbajul familiar utilizat, în individualizarea lor („Dar ce vrei, mări Cătălin / Ia dut’ de-ţi vezi de treabă”!, „Acu-i acu […]”)

Din poemul **Călin, file din poveste** se detaşează portretul fizic al fetei de împărat, asemănător cu acela al crăiesei din poveşti”: „Îi foşnea uscat pe frunze poala lung-a albei rochii, / Faţa-i roşie ca mărul […]; / La pământ mai că ajunge al ei păr de aur moale / Care-i cade peste braţe, peste umerele goale” sau „flori albastre are-n păru-i şi o stea în frunte poartă”, „vine mlădioasă”), dar şi cel moral, expresie a fericirii şi a dragostei împlinite („de noroc i-s umezi ochii”).

Craiul este prezentat ironic: „El pe capu-i poartă mitră şi-i cu barba pieptănată, / Ţapăn, drept, cu chiptru-n mână, şede-n perine de puf / Şi cu crengi îl apăr pagii de muscuţe şi zăduf…”

Portrete faimoase sunt acelea ale eroinelor din poeziile erotice, la care a contribuit „natura” care „Toată mintea ei şi-a pus” să le facă „mai presus” / ”Decât orişice păpuşă”: „Atât de fragedă te-asemeni / Cu floarea albă de cireş / Şi ca un înger dintre oameni / În calea vieţii mele ieşi. / Abia atingi covorul moale […] / Pluteşti ca visul de uşor […] / Răsai ca marmura în loc / […] ochii / Cei plini de lacrimi şi noroc” / […] / Mireasă blândă din poveşti / […] A ta zâmbire / Mi-arată cât de dulce eşti / Cât poţi cu-a farmecului noapte / Să-ntuneci ochii mei pe veci, / Cu-a gurii tale calde şoapte, / Cu-mbrăţişări de braţe reci. / […] / Mireasa sufletului meu! […] / Ş-o să-mi răsai ca o icoană / A pururi verginei Marii, / Pe fruntea ta purtând coroană”. (**Atât de fragedă**) sau: „Din valurile vremii, iubita mea, răsai / Cu braţele de marmur, cu părul lung, bălai, / Şi faţa străvezie ca faţa albei ceri […] / Cu tâmbetul tău dulce tu mângâi ochii mei, / Femeie între stele şi stea între femei”. **(Din valurile vremii)** sau: „Mânuţe albe de omăt, / O faţă dulce şi bălaie, / Un trup înalt şi mlădiet” (**Diana**), „Căci tu înseninezi mereu / Viaţa sufletului meu, / Mai mândră decât orice stea, / Iubita mea, iubita mea!” (**De ce nu-mi vii**). În alte poezii, iubita apare drept „îngerul pe maluri”, „palida minune”, „o lună gânditoare”, „eşti numai suflet”, „steauă iubită”, „un cântec sublim”, „o stea regală”, „icoana radioasă” etc.

Altul este chipul iubitei când îl dezamăgeşte: „Altul este al tău suflet, / Alţii ochii tăi acum…”, „blond noroc al unui vis deşert”, „demonico”, „înger de amar”, „Căci azi le semeni tuturor / La umblet şi la port / Şi te privesc nepăsător / C-un rece ochi de mort”.

Dintre personalităţile istorice portretizate de Mihai Eminescu se detaşează Mircea din **Scrisoarea III** prezentat ca „Un bătrân atât de simplu, după vorbă, după port", la început în dialog cu Baiazid. Netulburat de ameninţarea acestuia, Mircea, în buna tradiţie românească, îi urează „bun venit", însă, demn, refuză să i se închine, întrebându-l ironic pe sultan dacă acum vrea „cu oaste şi război ca să ne cerţi, / Ori vei vrea să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale […]"Oricum, românii „Bucuroşi le-om duce toate, de e pace, de-i război".

La avalanşa de insulte ale lui Baiazid, care îl numeşte „moşneag" şi „ciot", Mircea îşi dezvăluie adevărata identitate: „căci moşneagul ce priveşti / Nu e om de rând, el este domnul Ţării Româneşti", atenţionându-l că toţi cotropitorii ţării, de-a lungul veacurilor, „se făcură toţi o apă şi-un pământ".

Conducător modest, dar genial, Mircea, calm, înţelept, decis să-şi apere ţara, ca om politic de excepţie ce era, chiar cu sacrificiul suprem, fiindcă „Eu? Îmi apăr sărăcia şi nevoile şi neamul […] / Şi de-aceea tot ce mişcă-n ţara asta, râul, ramul / Mi-e prieten numai mie […], / N-avem oşti, dară iubirea de moşie e un zid / Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!" Este o caracterizare complexă, realizată prin monolog şi enumeraţie, dar şi prin antiteza cu Baiazid, prin interogaţii şi exclamaţii retorice şi metafore menite să contureze personalitatea domnitorului înflăcărat, conştient de responsabilitatea pe care şi-o asumă, convins că natura, „frate cu românul", îi va fi şi de astă dată un sprijin real.

Faptele lui Mircea completează portretul complex al acestuia: armata română se mişcă „după un semn" (relevând calitatea de bun strateg a lui Mircea), dezlănţuindu-se, apoi, hiperbolic, fiindcă „Însuşi Mircea mână-n luptă vijelia-ngrozitoare / Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare". Silueta lui Mircea se proiectează metaforic şi prin repetiţii, poetul dezvăluindu-I caldul patriotism, care este, de fapt, propriul său patriotism

Prin limbajul folosit, adecvat acelor timpuri – regionalisme şi arhaisme – prin folosirea prezentului istoric, Mircea parcă ne este mai aproape.

George Coşbuc lasă mai multe portrete în versuri.

Ne vom opri asupra lui Mihai din balada **Paşa Hassan** şi a Zamfirei din **Nunta Zamfirei**.

Folosind hiperbola şi antiteza, Coşbuc reînvie chipul făuritorului primului stat unitar roman, printr-o „eternă reîntoarcere" la acele vremuri de aur.

Deşi nu apare în titlul baladei, numele lui Mihai creşte în baladă prin hiperbolizare şi în antiteză cu paşa Hassan.

Imaginea ecvestră a lui Mihai, care împarte groaza şi moartea printre păgâni, apare încă din primele versuri: „Pe Vodă-l zăreşte călare trecând / Prin şiruri cu

fulgeru-n mână”. Metafora „fulgerului” face „cărare” în oastea duşmană, conferindu-I eroului dimensiunile unui arhanghel pedepsitor.

În centrul „apocalipsei” pentru turci se află Mihai, a cărui grozavă năpustire este prezentată prin comparaţii: „Şi intră-n urdie ca lupu-ntre oi”, „Ca volbura toamnei se-nvârte el roată”, metafore: „Vine furtună”, epitete: „Sălbatecul vodă”, hiperbole: „Zalele-i zuruie crunte”, „Gigantică poart-o cupolă pe frunte” şi comparaţii hiperbolice: „Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger / Iar barda din stânga I-ajunge la cer / Şi vodă-i un munte”. Eroul dobândeşte proporţiile unui zeu al războiului, pedepsitor, de dimensiuni urieşeşti, cu efecte pe măsură, o figură de mit, o întrupare a Furiei cosmice, chemând, parcă, stihiile.

Un rol important în realizarea portretului lui Mihai joacă imaginile motorii: „Mihai […] / Se-ntoarce şi pleacă spre gloată […], / Aleargă năvală nebună”, „Cutreieră câmpul – tăind de pe cal”, „vine”, „vine furtună”, îmbinate cu imagini auditive: „Şi zalele-i zuruie […]”, „vorba-i e tunet, răsufletul ger”.

Astfel, Mihai este înrudit cu Dan din poemul lui Alecsandri şi cu Mircea din **Scrisoarea III** de Mihai Eminescu.

În **Nunta Zamfirei**, Coşbuc urmează pe Eminescu din **Călin, file din poveste**, dar în mod cu totul original, îmbrăcând haina unui poem-baladă, o adevărată capodoperă.

Portretul Zamfirei se plăsmuieşte treptat, începând cu primele versuri, care atestă originea împărătească a Zamfirei: „Săgeată împărat „[…] avea o fată, – fata lui – / Icoană-ntr-un altar s-o pui / La închinat”, fiind „peţită des”. Ea „s-a-ndrăgit de […] Viorel”, fiindcă acesta i-a fost menit”.

Într-un moment liric de o mare sensibilitate şi extaz, apare minunata mireasă, căreia poetul îi face un portret sugestiv, apelând la epitete, comparaţii şi metafore: „Şi-atunci, de peste larg pridvor, / Din dalb iatac de foişor, / Ieşi Zamfira-n mers isteţ / Frumoasă ca un gând răzleţ, / Cu trupul nalt, cu părul creţ, / Cu pas uşor. / Un trandafir în văi părea; / Mlădiul trup i-l încingea / Un brâu de-argint, dar toată-n tot / Frumoasă cât eu nici nu pot / O mai frumoasă să-mi socot / Cu mintea mea”.

Compararea Zamfirei cu trandafirul, ca simbol al purităţii, accentuează unicitatea tinerei eroine, portretul fiind unul dintre cele mai izbutite portrete ale unei fete de la ţară.

Emoţia întâlnirii mirilor este încărcată de puritate şi gingăşie, Zamfira „roşind, s-a zăpăcit de drag”.

Pentru a accentua frumuseţea miresei, poetul foloseşte de trei ori epitetul „frumoasă”: „Frumoasă ca un gând răzleţ”, „Frumoasă cât eu nici nu pot / O mai frumoasă să săcot”.

La antipodul nunţii se află moartea. Coşbuc a lăsat portrete memorabile şi în **Moartea lui Fulger**, dintre care se detaşează acela al mamei: „Suflet pustiit! / Cu părul alb şi despletit / Prin largi iatacuri alerga, / Cu hohot lung ea blăstăma […] / La stat şi umblet slabă ce-i! / Topiţi sunt ochii viorii / De-atâta vaiet ne-ntrerupt, / Şi graiul stins, şi-obrazul supt, / Şi tot vestmântul doamnei rupt / de mâna ei!”

Trăsăturile fizice au fost selectate lapidar, prin epitete: „Cu părul alb şi despletit”, „slabă”, „ochii viorii […] topiţi”, „obrazul supt”, „vestmântul […] rupt”.

Predomină, însă, trăsăturile morale „hohot lung”, „blăstăma”, „vaiet ne-ntrerupt”, „graiul stins”, constituite din elemente sonore şi motorii, din interogaţii („- De dorul cui şi de-al cui drag / Să-mi plângă sufletul pribeag […]”), prin stil direct: „Nu-l dau din braţe nimănui! / Închideţi-mă-n groapa lui […] / drag odor […]”. „Eu vreau cu Fulger să rămân!”

Subiectivă, de înţeles într-un asemenea moment, mama îndurerată îl vede chiar pe „Dumnezeu, nedrept stăpân […], / E un păgân şi Dumnezeu / E un păgân”.

Drogată, parcă, „Ea n-a mai plans, pierdut privea […] / Şi nu vedea cum au închis / Sicriul alb – era un vis, / Şi ea-l trăia”.

Prin enumeraţie, repetiţie şi interogaţie („Senini de plânset ochii ei, / Vedea bărbaţi, vedea femei, / Cu spaimă mută-n jur privea, / Din mult nimic nu-nţelegea; / Şi să muncea să ştie ce-I? / Şi nu putea”), mama este prezentată agonic”.

Gesturile şi mimica aduc un plus de expresivitate portretului eroinei, căreia ca în transă „I-a fulgerat deodată-n gând / Să râdă […]”, în timp ce „clopotele-n limba lor / Plângeau cu glas tânguitor / Şi-adânc…”

Lirica erotică a lui G. Coşbuc este o lirică obiectivă, care imortalizează pe eroii rurali.

Portretul fetei din **La oglindă** este, de fapt, un autoportret conceput interogativ şi exclamativ la „vârsta întrebărilor”: „Iată-mă-s tot eu cea veche! / Ochii? Hai, ce mai pereche! / Şi ce cap frumos răsare! / […] / Asta-s eu şi sunt voinică / […] / Şi ce fată frumuşică are mama!” Se împletesc epitetele cu comparaţiile şi diminutivele. În concepţia ei „Dragostea […] / Din frumos ce-l placi ea vine”. Prin enumeraţie, poetul arată cum fata se găteşte cu hainele şi podoabele mamei: „Uite salbă, brâu şi toate! / Şi cosiţe cumpărate, / Stai, să-nchei şi testemelul / Pe la spate”, devenind un „bujor de fată”. Apoi: „Brâu-i pus! Acum din ladă / Mai ieu şorţu!”

Spaima că mama ar putea-o surprinde adaugă puternice emoţii fetei: „[…] toată-s văpaie! / Junghiul peste piept mă taie; / Doamne, de-ar fi dat de mine, / Ce bătaie!”

Exclamaţiile, suspansul, expresiile populare sunt alte atribute ale portretului fetei.

Din îndepărtatul Bucureşti, poetul evocă figura dragă a mamei, rămasă „-ntr-o căscioară”, cu „două fete”.

Chipul mamei se detaşează prin „jalea” şi „vorba” care „e plâns de-ngropăciune”, la gândul că nu-şi va revedea feciorul. George o vede torcând şi stand „îngândurată”: „Şi firul tău se rupe des, / Căci gânduri te frământă, / Spui şoapte fără de-nţeles / Şi ochii tăi stau ţintă. / Scapi fusul jos; nimic nu zici când fusul se desfiră […]”

Presimţindu-şi sfârşitul mama dă glas, în stil direct, imensei dorinţe de a-şi revedea fiul: „Să-i văd venind, / Aş mai trăi o viaţă. / E dus şi voi muri dorind / Să-i văd o dată-n faţă”. Antitezele surprind starea sufletească contradictorie a mamei.

În spiritul împăcării cu destinul implacabil, mama conchide: „Aşa vrea, poate Dumnezeu, / Aşa mi-e datul sorţii, / Să n-am eu pe băiatul meu / La cap, în ceasul morţii!”

Duşmancele prezintă două portrete antitetice. Ne vom opri asupra fetei sărace, faţă de care şi poetul manifestă simpatie.

Fata cea săracă se autodefineşte „nătângă” şi plânge „de ciudă”, fiindcă Leana (fata bogată) ,,duce sfat din casă-n casă”, că n-are „broboadă de mătasă”, n-are”şorţ cu flori”, şi că „îi umblă-n cap […] / S-ajungă ea Lucsandei noră”, deşi „Ce poartă ea alt om aruncă. / La joc şi hori acelaşi rând, / Îl poartă-ntruna, şi de când!”, că „e săracă şi golană”. Leana cea bogată se întreabă „De ce nu vine, ca să-i dau / pomană?”

Demnă şi cumpătată, fata săracă nu îi răspunde provocărilor, deşi îi „pune porecliri”, îi „sare-n drum”, o înjură, i- „ar pune capul sub picior / Să poată”.

Fata e conştientă de calităţile ei: e harnică („Eu iarna singură-mi ţes tortul”), se îmbracă decent („De n-am mătăsuri, am ce pot, / Nici bun prea-prea, nici rău de tot”), „La joc mă poţi oricând vedea / Cu fetele de seama mea!”, e conştientă de frumuseţea ei („Că-s mai frumoasă decât ea, / Şi-atâta!”)

Cauza „duşmăniei” este, cum singură recunoaşte fata, Lisandru, pentru care nu-şi atribuie nici o vină: „Dar ce? Îl ţin legat de mine? / […] / El vine –aşa, de dragul lui / Când vine. / Eu nu pot uşa să i-o-ncui, / De stă prea mult, eu cum să-i spui? / […] / Nu-i partea ei ce-i partea mea”. Impresionează tonul sincer şi aparent naiv, siguranţa cu care fata săracă îşi recunoaşte calităţile şi superioritatea.

Octavian Goga a lăsat mule portete memorabile: al dăscăliţei şi al Oltului, personificat, al apostolului, al lăutarului etc.

În **Tulnic şi Lioara**, întâlnim un frumos portret fizic al eroinei, la realizarea căruia au concurat epitetele, comparaţiile şi metaforele, enumeraţia şi repetiţia: „Avea doi ochi albaştri, ca ceriul, şi avea / Obraz rotund şi rumen, şi plete-avea bălaie- / Pe umeri doi luceferi de-o nobilă văpaie / Păreau că-i joacă tainic şi-n jocul lor domol / Aruncă văl de aur pe-al umerilor gol […]”.

Dăscăliţa se alătură altor figuri de învăţători evocaţi cu dragoste de către scriitorii noştri (domnul Trandafir al lui M. Sadoveanu, bădiţa Vasile al lui Ion Creangă).

În Dăscăliţa, poetul evocă, prin rememorare („tu-mi răsai în zare”) imaginea tinerei învăţătoare.

„Dăscăliţa” este un personaj memorabil, datorită capacităţii poetului de a reconstrui imaginea sensibilă a unui caracter energic, de o înaltă valoare umană, prin generozitate şi devoţiune, înfruntând cu discreţie şi demnitate drama unei vieţi neîmplinite, sfârşită prematur.

Moartea trandafirului, la sfârşitul verii, este în consonanţă cu tristeţea poetului, care-şi aminteşte: „Eu plâng atunci, căci tu-mi răsai în cale / A vremii noastre dreaptă muceniţă”.

Dăscăliţa este evocată în relaţie cu realitatea satului ardelenesc, aflat la sfârşit şi început de secol sub stăpânirea habsburgică.

În lumea satului, dăscăliţa apare în două ipostaze: cea vizibilă, din exterior, dominată de energie şi dragoste pentru oamenii din sat şi cea interioară, dominată de sfială, de melancolie şi însingurare.

Trăsăturile morale ale dăscăliţei predomină în evocare. Fizic, este surprinsă doar ca „bălaie”, cu „strălucirea ochilor tăi limpezi”, „frunte de zăpadă” şi „mâini frumoase”.

Din punct de vedere sufletesc, ea este „blajină”, „cuminte”, „sfielnică”, model de înţelepciune pentru ceilalţi („Moşnegi, ceteţi ai cărţilor din strană, / Din graiul tău culeg învăţătură”), de generozitate participă la frământările celorlalţi („La tine vin nevestele să-şi plângă / Feciorii duşi în slujbă la-mpăratul), de hărnicie („Şi fete vin să le-nfloreşti altiţa”), de dragoste pentru copii şi de discreţia în care îşi învăluie singurătatea („Aşa grijind copiii altor mame / Te stingi zâmbind în calea ta, fecioară”).

Trăsăturile moral / intelectuale sunt: sfinţenia, înţelepciunea, blândeţea, modestia / sfiiciunea, puritatea, dăruirea şi generozitate.

Sfinţenia este sugerată de sintagma metaforică „dreaptă muceniţă”, formată din adjectivul-epitet „dreaptă”, cu sensul de adevărată, şi substantivul „muceniţă”, provenind din lexicul religios şi însemnând persoană care se sacrifică pentru ideile, convingerile sale, dedicându-se meseriei sale şi colectivităţii satului. Substantivul „fecioară”, prin aceeaşi încărcătură lexicală religioasă, creează o analogie cu simbolul Fecioarei Maria şi este completat de sintagma „cununa ta de zile şi de visuri”, tot de sorginte religioasă, vizând cununa de spini purtată de Iisus.

Înţelepciunea este sugerată de sintagma „cuminte prea devreme”; Sfiiciunea: „sfielnică”, „soră cu sfiala”; Blândeţea rezultă din epitetul „copil blajin”, iar dăruirea şi generozitatea: „La tine vin nevestele să-şi plângă / Feciorii […] Şi fete vin să le-nfloreşti altiţa”. Puritatea este încorporată în sintagma metaforică „pe buza ta n-a tremurat ispita”.

Portretul dăscăliţei este sugestiv şi convingător. Trăsăturile fizice şi morale se cumulează treptat, într-un limbaj poetic adecvat, arhaisme, cuvinte regionale sau cuvinte cu sens figurat („culeg învăţătură”, „seninătatea slovei din scriptură”, ei strâng „prinosul”), epitete („sfielnică”, „ochi limpezi”, „dulce, sfântă frică”, „glas răzleţ”), comparaţii („ca fruntea ta nu-I frunte de zăpadă”), metafore („cununa ta de zile şi de visuri” / au împletit-o rele ursitoare), personificarea naturii („Iar vântul spune crengilor plecate / Povestea ta, frumoasă domnişoară”).

Peisajul de toamnă potenţează tristeţea dăscăliţei aflate în pragul casei şi contemplând melancolică lăsarea frunzelor la pământ, care sugerau propria ei dispariţie: „Sfios amurgul toamnei mohorâte / Îşi mişcă-ncet podoaba lui bolnavă [… / Prelung se zbate frunza din dumbravă. / Tu stai în prag şi din frăgar o frunză / La sânul tău s-a coborât să moară […]”

Forma adresată şi procedeele artistice folosite adâncesc sentimentul tristeţii prin sugerarea morţii ei timpurii.

În poezia **Plugarii**, portretul este colectiv, realizat din perspectivă subiectivă, Goga văzându-i participanţi la actul mântuirii neamului. Mărcile portretului colectiv sunt pronumele şi verbele la persoana a doua: „voi”, „a voastră”, „purtaţi” etc.

Predominante sunt metaforele: „Voi, cei mai buni copii ai firii, / Urziţi din lacrimi şi sudoare.”

Relaţia cu natura umanizată este o altă particularitate a portretului plugarilor: „Cu mila-I nesfârşită cerul / Clipirii voastre-nduioşate / I-a dat cea mai curată rază / Din sfânta lui seninătate”. Şi aici, natura intermediază contactul cu divinitatea: „Îndurător v-ascultă Domnul / Şi vă trimite mângâiere”, „Copii ai mândrei bolţi albastre”.

Plugarii sunt luminaţi de poveştile cu Ileana Cosânzeana şi zâne bălaie, căci, în simplitatea lor, ei preţuiesc valorile esteticului care le luminează „bietul bordeiaş de paie”.

Finalul este marcat de mesianism: „Ci-n pacea obidirii voastre, / Ca-ntr-un întins adânc de mare, / Trăieşte-nfricoşatul vifor / Al vremilor răzbunătoare”.

Poetul invocă forţa morală şi puterea de muncă a plugarilor ca argumente pentru speranţa izbăvirii.

Apostolul, apărută în „Luceafărul” din 15 iunie 1904, apoi în volumul **Poezii** (1905) este închinată preotului satului.

Titlul sugerează portetul-simbol al preotului ca model spiritual, cuvântul fiind de factură biblică şi semnificând ideea că preotul este cel mai apropiat de sufletul oamenilor.

Preotul este definit prin metafore tipice şi sugestive: „bătrânul preot”, „moşneag albit de zile negre”, „moşneagul”, „cuvântătorul părinte”, „drept-vestitor apostol”, bazate pe epitete morale.

Oximoronul din metafora „moşneag albit de zile negre” subliniază faptul că el vine din vremuri vechi şi poartă un talisman permanent: „ban de la-mpăratul”.

Prin povestea lui, apostolul trezeşte conştiinţele, sădind în sufletele ascultătorilor speranţa de mai bine. Glasul „cuvântătorului părinte” exprimă nu numai dorul de libertate, ci şi setea „răzbunării sfinte”. „Bătrânul mag” îşi asumă misiunea de a „lumina norocul” neamului său, „sfârşit de jale”, iar efectul este că i se alătură întreaga fire „prelung şi greu ca o furtună”, pentru că el vesteşte „vrem ce va să vie”.

Portretul dezvăluie misiunea spirituală a preotului, de a da glas suferinţelor şi năzuinţelor poporului său asuprit, fiind un semănător de credinţă şi de biruinţă pentru izbăvirea neamului românesc de sub ocupaţia străină austro-ungară.

Un alt portret valoros face poetul Oltului, ca unui zeu atotputernic.

Procedeul artistic predominant este personificarea, prin care Oltul, ca interlocutor, este invocat în patru modalităţi diferite: vocative („Bătrâne Olt”, „Oltule”), vocative substituite numelui propriu, devenite metafore („moşnege”, „frăţâne”), prin pronume personal la persoana a doua („tu”), adjective posesive şi prin apoziţia dezvoltată „Drumeţ bătut de gânduri multe”.

Erou mitologic, Oltul s-a îngemănat cu poporul român prin „nuntă”, împărtăşindu-i suferinţele şi bucuriile, încât, personificat, el este când „cetăţuie de ape”, când „încins cu lanţuri”, când „grumaz de ape”. El apare „îmbrăţişându-ne câmpia”, iar unda lui „duce […] durerea unui neam”.

Lexicul exprimă tăria fluviului învolburându-şi apele în apărarea românilor: „urlai”, „frângeai zăgazul”, „să verşi potop”, pentru ca, apoi, să-şi apropie din ce în ce mai mult destinele.

Atât descrierile cât şi portretele sunt străbătute de fior liric, îmbrăcând haina originală a fiecăruia dintre creatorii acestora şi justificând afirmaţia francezului Pierre de Boisdeffre: „Româna este o limbă latină propice lirismului şi de o sonoritate savuroasă”.

Bibliografie

1. Alexandrescu, S., Rotaru, I., **Analize literare şi stilistice,** E.D.P., Bucureşti, 1967
2. Alecsandri, V., **Poezii populare ale românilor,** E.P.L., Bucureşti, 1965.
3. Anghelescu, M. şi colectiv, **Dicţionar de terminologie literară**, Ed. Ştiinţifică Bucureşti, 1970.
4. Călinescu, G., **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982.
5. Călinescu, G., **Vasile Alecsandri**, E.T. Bucureşti, 1965.
6. Cioculescu, Ş., **Introducere în poezia lui Tudor Arghezi,** Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.
7. Ciopraga, C.**, G. Topârceanu**, E.P.L. Bucureşti, 1962.
8. Cornea, P., **Dimitrie Bolintineanu, drumurile poeziei în Aproapele şi departele**, Bucureşti, 1990.
9. Cornea, P., **Originile romantismului românesc**, Ed. Minerva, Buicureşti, 1972.
10. Dodu-Bălan, I., **Octavian Goga**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.
11. Doinaş, Şt. Aug., **Lectura poeziei**, Ed.C.R., Bucureşti, 1980.
12. Doinaş, Şt. Aug., **Orfeu şi tentaţia realului**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974.
13. Dumitrescu-Buşulenga, Z., **Eminescu – cultură şi creaţie**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976.
14. Friggieri, O., **Un dialog intercultural...,** în „Steaua”, nr. 1/1990.
15. Ghiţă, Gh. Şi Fierăscu, C., **Dicţionar de terminologie poetică,** Ed. I. Creangă, Bucureşti, 1973.
16. Grigorescu-Bacovia, A., **Viaţa poetului**, Bucureşti, 1962.
17. Guillermon, A., **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**, Ed. Junimea, Iaşi, 1977.
18. Hegel, G. W., **Prelegeri de estetică**, II, E.A.R.S.R., Bucureşti, 1966.
19. Iliescu, A., **Poezia simbolistă românească**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985.
20. Kayser, W., **Opera literară**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979.
21. Linescu, C., **Introducere în poezia lui I. Pillat**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.
22. Lovinescu, E., **Iarăşi Ion Barbu**, Poezii, Bucureşti, 1970.

23. Martin, A., în vol. **Barbu Fundoianu, Poezii**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978.
24. Martin, M., în vol. **A.E. Baconsky, Scrieri, I, Poezii**, E.C.R., Bucureşti, 1990.
25. Micu, D., **George Coşbuc**, E.T., Bucureşti, 1966.
26. Mihăilescu, D.C., **Perspective eminesciene**, E.C.R., Bucureşti, 1982.
27. Mincu, M., **Opera literară a lui Ion Barbu**, E.C.R., Bucureşti, 1990.
28. Moraru, T., **Fiziologia literară**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1972.
29. Petraş, I., **Genuri şi specii literare**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1993.
30. Petrescu, E., **Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1989.
31. Petrescu, E., **I. Barbu şi poetica postmo-dernismului**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993.
32. Pleşu, A., **Pitoresc şi melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.
33. Pop, I., **Lucian Blaga – Universul liric**, E.C.R., Bucureşti, 1981.
34. Popa, G., **Spaţiul eminescian**, Bucureşti, 1982.
35. Popa, M., **Octavian Goga între colectivitate şi solitudine**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981.
36. Scarlat,M., **Istoria poeziei româneşti, III**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986.
37. Scarlat, M., **Prefaţă la Marin Sorescu**, Drumul, Bucureşti, 1984.
38. Simion, E., **Dimineaţa poeţilor**, E.C.R., Bucureşti, 1980.
39. Simion, E., **Scriitori români de azi**, I, III, E.C.R., Bucureşti, 1978, 1984.
40. Tomuş, M., **Cincisprezece poeţi**, E.P.L., Bucureşti, 1968.
41. Ţugui, Gh., **Ion Heliade Rădulescu, îndrumătorul cultural şi scriitorul**, Bucureşti, 1984.
42. Vârgolici, T., **Introducere în opera lui D. Bolintineanu**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
43. Vianu, T., **Arta prozatorilor români**, Ed. Albatros, Bucureşti, 1977.
44. Vianu, T., **Studii de literatură română**, E.D.P., Bucureşti, 1965.
45. * * *, **V. Voiculescu interpretat de...**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981.

CUPRINS